

الكاتب وواقعه

700

تأليف : ماريو بارجاس يوسا

ترجمة : بسمة محمد عبد الرحمن



ينتمي ماريو بارجاس يوسا إلى هذه المجموعة
المنتقاة ذات الموهبة العالية من الكتاب، المدعوة
بـ "جيل الازدهار"، التي دفعت بأدب أمريكا اللاتينية
إلى صدارة الأدب العالمي.

والقليل من الكتاب نزهاء بشأن أعمالهم مثل
بارجاس يوسا، والأقل منهم المتبصرون بأعمالهم
مثله. إن استقامته وحياده بخصوص تلك العناصر
من حياته التي تحتويها أعماله بوضوح تضيء
شخصيته الأدبية وتظهر اهتماماته الملتزمة بالكتابة
الأدبية عامة، وبفنه الخاص على وجه التحديد.
ولقد أعلنت عبقرية يوسا عن نفسها مبكرا منذ
أولى رواياته، وظلت تتفتح عن روائع أدبية وفنية
حقيقية. ويحاول أدب يوسا تكوين إجابة عن سؤال:
ماذا يحدث عندما يوضع عالمان مختلفان ومنفصلان
في مواجهة؟

المشروع القومي للترجمة

الكاتب وواقعه

تأليف : ماريو بارجاس يوسا
ترجمة : بسمة محمد عبد الرحمن



المشروع القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٠٠

- الكاتب وواقعه

- ماريو بارجاس يوسا

- بسمه محمد عبد الرحمن

- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات التي ألقاها
ماريو بارجاس يوسا بالإنجليزية في جامعة
سيراكيوز بوصفه أستاذاً زائراً لتدريس العلوم الإنسانية
على مقعد جانيت ك . واتسون ، وذلك في الفترة
من مارس إلى أبريل عام ١٩٨٨ .

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7 مقدمة المحرر
15 دعوة لأدب بورخس
33 روايات متنكرة فى هيئة تاريخ (حكايات ميلاد بيرو)
49 اكتشاف طريقة للكتابة : سارتر المدرسة العسكرية وزمن البطل
65 من بلوغ سن التاسعة ورؤية البحر لأول مرة
91 اللعب بالزمن وباللغة
109 من مسلسلات الصابون إلى الفن الجاد
125 رواية الكاتب المفضلة : حرب نهاية العالم
143 تحويل كذبة إلى حقيقة الحياة الحقيقية

مقدمة

ينتمى ماريو بارجاس يوسا إلى هذه المجموعة المنتقاة ذات الموهبة العالية من الكتاب المدعوة بجيل الازدهار Boom generation، التي دفعت بأدب أمريكا اللاتينية إلى صدارة الأدب العالمى. فقد قام هذا الروائى البيرونى بصحبة خورخى لويس بورخس وجابرييلا جارسيا ماركيز وكارلوس فوينتوس بتحرير الكتابة الأدبية الأمريكية اللاتينية من إقليمية وتوجهها السوسيولوجى، وصنع منها أداة للتعبير عن قيم إنسانية عالمية من خلال سياق الخبرة الأمريكية. ولد بارجاس يوسا فى عام ١٩٢٦ وحصل على مستقبل وظيفى مرموق كصحفى وسياسى وكاتب مقالات ودراما وقصص قصيرة والأهم من ذلك كروائى ملتزم مهم يشار إليه بالبنان من كل من النقاد المحترمين والجمهور العام للقراء.

القليل من الكُتَّاب نزهاء بشأن أعمالهم مثل بارجاس يوسا والأقل منهم متبصرون بأعمالهم مثله. إن استقامته وحياده بخصوص تلك العناصر من حياته التى تحتويها أعماله بوضوح تضىء شخصيته الأدبية وتظهر اهتماماته الملتزمة بالكتابة الأدبية عامة وبفنه الخاص على وجه التحديد. بارجاس يوسا ليس فقط واضحاً ومتبصراً بشأن عملية الإبداع الروائى المعقدة التى تتم عندما يشرع فى كتابة عمل أدبى وفى كتاباته وفى محاضراته العامة مثل تلك التى تشكل هذا الكتاب، لكنه أيضاً واعٍ للغاية بتكون كل عمل، وبمصدر الإلهام وبالقوى البيئية والنفسية التى لا تعد ولا تحصى التى تدور فى عقله وعواطفه بينما تجرى هذه العملية.

إن نكهة فن بارجاس يوسا هى نكهة تجربة شخصية حُوِّلت إلى أدب، ولهذا السبب يتحدث دائماً عن بشر وكتب وأحداث فى حياته إذ يمثل هؤلاء مَعِيناً لا ينضب للعديد

من أفضل أعماله الأدبية. وتحويل ما يسميه بارجاس يوسا بالواقع الواقعي، إلى الواقع الأدبي له كمال إنتاج الواقع الخارجى نفسه وإقناعه عن طريق المحاكاة التى تمت على يد كُتّاب أكثر تقليدية فى الأجيال الماضية، لكنه تحويل أكثر إمتاعاً فنياً وجمالياً منها بكثير. فتحويل الواقع المعيش إلى أدب سواء فى زمن البطل والبيت الأخضر أو العمة جوليا السيناريسست يتحقق عبر تلاعب الروائى الخيالى بالتتابع الزمنى والتناظرات المكانية والبنى الروائية بل وحتى بالأنظمة الأنطولوجية.

لهذا فليس تحويل الواقع هو عادة ما يشعر به القارئ كما يشعر بإعادة تكوين الترتيب والأماكن التى تدور فيها عناصر الخبرة الإنسانية المعتادة وتمتزج بها. إن تسجيل أفعال متزامنة ، ولكن مختلفة فى المساحة الروائية نفسها ومفهوم الأوانى المستطرفة التى يتضافر فيها حواران مستقلان زمنياً ومكانياً فى حوار واحد، والتداعى المتزامن لعمليات التفكير يشكل مونولوجات داخلية وتيار وعى، وتجزئة وبعثرة للأحداث اليومية، هى بعض التقنيات التى تغير أحد مستويات الواقع إلى واقع جديد، وتدعو القارئ ليصبح جزءاً منه.

لقد أعلنت عبقرية بارجاس يوسا عن نفسها مبكراً فى روايته الأولى المنشورة عام ١٩٦٢ عندما كان فى السادسة والعشرين من عمره، وهى عمل يبدو سيرة ذاتية لسنوات مراهقة الروائى فى أكاديمية ليونشيو بارابو العسكرية، وقد أذهلت "زمن البطل" معظم النقاد بسبب تمكنها من التقنية الروائية ومعالجتها الحساسة لمادة فكرة رئيسية صعبة. هى رواية (*) Bildung roman . تتحدث الرواية بالأساس عن البدء الجماعى للطلاب العسكريين للحياة، لكنها فى الوقت نفسه عالم مصغر للمجتمع البيرونى فى طبقاته المتباينة والمتمايزة بخبث. العنف والخداع والازبواجية التى تسود فى الأكاديمية

(*) هى بشكل عام رواية نمو فرد وتطوره فى سياق اجتماعى محدد وعملية النمو فى جذرها قصة صراع، وقد وصفت على أنها تدريب على الحياة ويحث عن معنى للوجود فى المجتمع:

(Marian Hirsch: the novel of formation as Genre)

على جميع المستويات داخل جدرانها تعكس العار والتناق والمظالم فى العالم الخارجى، وتوحى بأن كل المحاولات لعلاج هذه الأمراض ستواجه بمقاومة شرسة للنظام المستقر ونظم السلوك والسيطرة الضمنية. وترسم أفعال الطلاب والضباط العسكريين فى تمثيلهم الرمزى صورة منحة للحياة البيرونية التى تواجه فيها نظم السلوك الحازمة لطبقات اجتماعية متنوعة، كالطبقة العسكرية والبورجوازية والطبقة الوسطى، تحدياً كونها طبقات عفا عليها الزمان وغير متوافقة مع احتياجات مجتمع متغير وأماله .

وفى "البيت الأخضر" (١٩٦٦) ثانية روايات بارجاس يوسا وربما أشهرها، يمثل مشهد "بيورا"، وهى مدينة صحراوية ساحلية فى أقصى الشمال، وسانتا ماريادى نييفا، وهى ميناء تجارى صغير فى منطقة الأمازون، انقسام بيرو إلى ثقافتين منفصلتين ومتمايزتين. بنائياً تعتبر هذه هى أكثر روايات يوسا تعقيداً ومتاهية؛ حيث تروى خمس روايات منفصلة بالتبادل عبر الأقسام الأربعة الرئيسية فى العمل والخاتمة. ويسهم كل من انفجار التسلسل الزمنى وتشظى عملية تفكير الشخصيات والالتقاء مصادفة بين الحلقات فى تشكيل صورة لواقع أسطورى وفوق مادي تقريباً. وفى سيطرة جامحة على هذه الكانافا الشاسعة للمادة الروائية يضفر بارجاس يوسا خمس قصص للإحباط والهزيمة المطلقة فى بيئات بلغت درجة تصلبها درجة عدوانيتها نفسها. فوشيا المهرب المشاكس اليابانى البيرونى الذى ينهى أيامه فى مستعمرة جذام، أنسلمو الغامض الذى يبنى أول ماخور فى أطراف بيورا يغوى أنتونيتا العمياء الخرساء ويجبرها على الحياة فى البيت الأخضر نفسه، ثم يعمل موسيقياً فى الماخور الثانى المبنى على رمال الأول بواسطة ابنته الطبيعية تشونجا. بعثة راهبات سانتا ماريادى نييفا لتمدين وتعليم فتيات أجورونا الهنديات، ومن ضمنهن بونيفيشيا. جم، الزعيم الإجورونى الذى يعذب بفضاعة بسبب معارضته لاستغلال شعبه من قبل الرعاة الجشعين، وأخيراً «الذين لا يقهرون» Invincibles عصابة مشاكسة من الشبان الأشداء من حوارى المانجاشريا. ويلمس البيت الأخضر نفسه حياة عدة شخصيات مهمة فى الرواية، ويمثل تبعاً لبعض النقاد رمزاً قوياً للغزو الأسبانى والدور الاستعمارى ولتدمير الحضارة الهندية المزدهرة

وتحلل سكانها. فى مقالة بارجاس يوسا فى بداية الأحداث يصنع الروائى، بدراية، الطبيعة الأساسية للحضارة البيروفية فى كلمات ستطبق بشكل جيد على أحد الموضوعات الأساسية. فى «البيت الأخضر» حضارتان، واحدة غربية وحديثة والأخرى بدائية وقديمة، تتعايشان بشكل سيئ منفصلتين إحداهما عن الأخرى بسبب الاستغلال والتمييز الذى تمارسه الأولى على الثانية» فى روايته التالية «حوار فى الكاتدرائية» ١٩٦٩، يصور بارجاس يوسا الجو الاجتماعى والسياسى فى بيرو فى أثناء حكم مانويل أودريا ٤٨ - ١٩٥٦ ، وهى ديكتاتورية فاسدة عاش أثناءها الكاتب كطالب جامعى فى ليما.

ومرة أخرى يمثل العنف والعار والمخادعة والخوف الموتيفات المركزية فى هذه الرواية المقلقة التى تدور أساساً فى ليما، لكن مع وجود عدة حلقات تجرى فى مناطق أخرى من البلد من القطاعات الساحلية وحتى الإنديز. «الكاتدرائية» هو مقهى وبار فى العاصمة، مكان تجمع مشهور للكلام والنقاش والتفكير. ويمثل الحوار بين الصحفى سانيتاجو زافالا وسائق أبيه السابق أمبروزيو باردو مجرد الإطار أو نقطة المرجعية للحوارات الأكثر أهمية التى تمثل قطعاً مدسوسة فى الرواية. تُستدعى هذه الحوارات بواسطة ذكريات الشخصيتين وتدمج أشخاص الماضى وأحداث المعاد بناؤه فى أثناء فترة أودريا فى الخدمة، فتظهر الصورة القذرة للحياة البيرونية من منظور تاريخى ساخر بينما يستحضر الرجلان حلقات الغش والفساد التى كان أبواهما شاهدين عليها.

حتى عام ١٩٧٢، حين صدرت رواية «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة»، كانت الفكاهة غائبة بشكل واضح فى روايات بارجاس. فقد أصر لوقت طويل على اعتقاده فى أن الفكاهة والأدب لا يتفقان. لم يثق بالفكاهة كأداة لرسم الواقع وانطلق فى كتابة «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة»، فى الأصل، بالمزاج الجاد تماماً الذى اتصفت به رواياته الثلاث السابقة، لكنه سرعان ما أدرك أن الحكاية ذاتها الكاشفة لجهود كابتن

بانتوخوا الشاقة من أجل تنظيم خدمة ستقوم بتزويد حامية عسكرية فى الأمازون بالعاهرات، يمكن أن يقال بشكل أكثر تأثيراً لو رويت بأسلوب ضاحك، بل إن الفكاهة كانت ضرورية تماماً كي يصبح العمل مقنعاً. فخلف التصوير المضحك لتفانى بانتوخوا ومثابرته مع طبقة الموظفين العسكرية والتوثيق عديم القيمة والروتين الذى يقف فى تناقض ساخر مع طبيعة المهمة، تكمن الصورة المنفرة للكفاءة البيروقراطية حين تتوحش، للمثابرة المؤسسية التى تزيغ العقل وتحرف الواقع، للتخصص الزائد الذى يؤدى بالبشر إلى التضحية بكل شىء من أجل تحقيق مهمتهم الضئيلة.

فى «العمة جوليا والسيناريست» (١٩٧٧) تُسردُ قصتان فى فصول الرواية بالتبادل وتتبع كلتا القصتين من تجارب حياتية لبارجاس يوسا؛ لكنها تصبح أدباً، لا لأن الراوى غير الواقع، بل لأنه ركب واقعاً مختلفاً على الواقع الملحوظ. تخيل واقعاً جديداً مبنياً على أساس الواقع القديم. تمثل العمة جوليا والسيناريست بارجاس يوسا فى أقصى جهوده حذقاً وإثارة. فقصة تحكى غزل وزواج بارجوتيا لعمته بالنسب جوليا، عندما كان فى الثامنة عشرة فقط من عمره وكانت هى أكبر باثنى عشر عاماً، وأخرى تتناول كاتب سيناريو إذاعياً، بدرو كاماشو، يكتب العديد من النصوص المختلفة ومسكون بالعديد من الشخصيات المتباينة حتى إنه يجد صعوبة فى الاحتفاظ بها فى تسلسلها، ويصل به الحال إلى إدخال كل أنواع الأخطاء والتناقضات فى القصص، مما يزعج ويدهش مستمعى الإذاعة . إن العمة جوليا والسيناريست رواية عن الكتابة، عن فعل الكتابة، عن الكتابة فى الكتابة، حيث يشخص بارجوتياس كطالب معين للعمل جزءاً من الوقت فى محطة راديو ويقوم بوضع الأخبار مع بعضها، بينما زميله فى العمل هو بدرو كاماشو الذى يصبح مستغرقاً للغاية فى صنائع يديه حتى إنه فى نقطة ما يتخذ نوراً ويتقمص شكل إحدى شخصياته. إن تجاور هذين السردين المتوازيين، أحدهما المسلسلات الميلودرامية نفسها وشخصية كاماشو الغريبة، والآخر القصة الميلودرامية بنفس الدرجة لمغامرة بارجوتياس العاطفية الشابة. هذا التجاور ينتج تصميماً قصصياً به طباق مذهل ، ويحبل بمضمون نفسى عميق على قدر ما يحمله من تسليه.

يوجد أيضاً الواقع المحول إلى خيال أدبي فى روايتى حرب نهاية العالم ١٩٨٤ والحياة الحقيقية لأليخاندرى ماياتا ١٩٨٦ لكنه تحويل لنوع مختلف من الواقع. واقع تاريخى لم يشارك فيه بارجاس يوسا بشكل مباشر أو بخبرته الشخصية، لكنه شارك فيه عقليا وعاطفيا عبر قوة قراءته الخاصة. بسخرية إعادة النظر التاريخية تروى «حرب نهاية العالم» قصة تمرد عام ١٨٩٦ ضد جمهورية البرازيل التى اكتسبت استقلالها عن البرتغال قبلها بعدة سنوات فقط. رأس التمرد فى شمال شرق باهيا أنطونيو كونسيلرو وتم إخماد التمرد أخيراً بعد أربع حملات عسكرية دموية. وكما يرى بارجاس يوسا بيرو مقسمة إلى ثقافتين، فإنه يتلقى أيضاً هذا التمرد كصدام بين البرازيل المستغربة (المتحضرة) والممثلة فى القوات العسكرية والسلطات الرسمية وبين الشعب البدائى للمناطق النائية. والأسوأ أن التماس الوحيد بين هاتين الثقافتين - ويا للسخرية - هو مواجهة عسكرية.

فى الحياة الحقيقية لأليخاندرى ماياتا يحاول القارئ إعادة بناء الماضى من خلال مشاركين فى ذلك الماضى وشهود عليه، لكن ما ينتج هو خيال أدبي غائم وغامض داخل خيال أدبي آخر يحصى أحداث الماضى فى توافق مع الرؤى والمصالح الفردية. فى هذه الحالة يصبح الواقع خيلاً أدبياً، ليس فقط لأن الراوى حوله إلى خيال أدبي؛ لكن أيضاً لأن أفعال التذكر مشوهة للغاية أو كذوبة عن عمد حتى إنها هى نفسها تصبح خيلاً أدبياً. تحاول الرواية أن تجمع القطع المتناثرة لقصة التمرد الفاشل فى الإنديز البيرونية عام ١٩٥٨ الذى قاده اليسارى أليخاندرى ماياتا. تظهر طبيعة تناول بارجاس يوسا الأدبى للعصيان المسلح بوضوح فى العنوان الإسباني Historia de Alejandro mayata ؛ لأن كلمة Historia تعنى كلا من تاريخ وقصة. لكن الترجمة الإنجليزية History تفشل فى طرح التفاعل الساخر، بين الحقيقة واللاحقيقة؛ المهم جداً لتطور الرواية. لا يضاهى طلاقة بارجاس يوسا فى الأدب إلا مفاجأته، فنحن لا نعرف أبداً ماذا نتوقع بعد من قلم الكاتب، وهذه نقطة يؤيدها أحدث كتبه «فى مدح زوجة الأب» والتى أعلن عنها ناشره كرائعة إيروتيكية ستصدر فى خريف ١٩٩٠. أما صدور «من قتل بالمينو موليرو» فى عام ١٩٨٧ فقد دعا القارئ كما يبدو إلى رواية بوليسية، للأدب

الشائع، لرحلة أدبية لكنها تافهة. لقد حصل القارئ بالفعل على رواية بوليسية، فبال تأكيد حقق الملازم أول سيلفا ومساعدته لويتا فى جريمة قتل محيرة هى المقتل السادى لطالب طيران. لكن الرواية بها ما هو أكثر من ذلك، دراسة مكثفة للعلاقات الإنسانية فى أكثر المستويات أساسية، وأهم من هذا دراسة النظام الطبقي الاجتماعى وأثاره الخبيثة على هذه العلاقات الإنسانية. موضوع الثقافة الذى يعالجه بارجاس يوسا بشكل عابر فى بعض الروايات يصبح اهتماماً مركزياً لرواية «الراوى» (١٩٨٨) «أحد أكثر أعمال الكاتب إثارة للمشاكل من حيث مضامينها الثقافية والاجتماعية. الرواية رحلة إلى الماضى، إلى حضارة الماشيجو ينجاس فى أعماق أدغال الأمازون، حيث لا تتماشى الممارسات والطقوس الدينية القبلية مع الإنسان المستغرب، كما يجهل هو من ناحية أخرى بل ولا يتحمل ثقافته القديمة. السؤال هو: إذا ما كان الإنسان المتحضر يحمل مسئولية فرض ثقافته ومنظومة قيمه على ثقافات أقل تقدماً. فى «الراوى» يغامر طالب جامعة بيرونى يهودى من ناحية الأب بمهمة فى أغلبها أسطورية إلى هذا العالم المجهول، ولا يتعلم فقط أخلاقه ويتعاطف مع أسلوب حياته البدائى ، بل يتقمص تماماً هؤلاء السكان المحليين الذين يقبلونه واحداً منهم ، بل وحتى يجعلونه راويهم المبجل. يحاول أدب بارجاس يوسا تكوين إجابة عن سؤال. ماذا يحدث عندما يوضع عالمان مختلفان ومنفصلان فى مواجهة؟ ، فيبرو عند بارجاس يوسا ليست موضوعاً واحداً متناغماً ولا حتى فى إطار الاشتراك فى الحدود القومية، وتصادم الحضارات والثقافات أمر يصعب استيعابه كما أنه مأساوى التبعات. إن إعادة تنظيم الكاتب للبنى الزمنية والمكانية التى تسم العديد من أعماله، نادراً ما تكون غارة غير مبررة على الواقع التجريبي بقدر ما تمثل أسلوباً متمكناً يستخدم ليحرض على عملية تحويل الواقع إلى رؤية أدبية خيالية للواقع. هذا التحويل هو لب فن بارجاس يوسا وانتصاره الأعظم.

المحرر

مايرون إيتشبتلو

دعوة لأدب بورخس

كنت معجباً بجان بول سارتر عندما كنت طالباً، واعتقدت بشدة في نظريته القائلة بأن التزام الكاتب هو التزام تجاه زمنه ومجتمعه الذي يعيش فيه، إن الكلمات أفعال، وإنه يمكن للإنسان من خلال الكتابة أن يؤثر في التاريخ. الآن تبدو هذه الأفكار ساذجة، وربما حتى باعثة على التثاؤب؛ فنحن نعيش في عصر من التشكك الواثق في قوة الأدب كما في قوة التاريخ. لكن في الخمسينيات كانت فكرة أن العالم يمكن أن يتغير للأحسن وأن الأدب يجب أن يساهم في هذا المجهود قد فتنت العديد منا كفكرة مثيرة ومقنعة. في هذا الوقت كان تأثير بورخس^(١) قد بدأ يصبح ملموساً لأبعد من الدائرة الضيقة لمجلة^(٢) Sur ومعجبيه الأرجنتينيين. ففي عدد من المدن الأمريكية اللاتينية وبين جماعات المهتمين بالأدب كان الأتباع المتحمسون يتقاتلون على أندر نسخ من كتبه كما لو كانت كنوزاً، وحفظوا عن ظهر قلب كل هذه القوائم العشوائية الخيالية أو الكتالوجات التي ترصع صفحات بورخس، مثل تلك الجميلة بشكل خاص من مجموعة الألف^(٣) ونهلوا ليس فقط من متاهاته ونموه ومراياه وأقنعتته وسكاكينه لكن أيضاً من استخدامه المذهل الجديد للصفات والأحوال. وفي ليما كان أول من قابلت من هؤلاء المتحمسين لبورخس هو صديق ومعاصر لي كنت أشاركه كتيبي وأحلامي الأدبية. كان بورخس موضوعاً لا ينضب أبداً للنقاش. فقد كان بورخس يمثل بشكل تحليلي واضح كل ما علمني سارتر أن أكره: الفنان الذي ينكمش من العالم حوله ويلجأ لعالم من العقل، المعرفة والخيال، كاتب ينظر باحتقار للسياسة والتاريخ، بل وحتى الواقع، ويعرض تشككه بلا خجل، وازدراءه العنيد لأي شيء لا ينبع من الكتب. المثقف الذي لم يسمح لنفسه فقط أن يتعامل بسخرية مع العقائد والمثالية اليسارية، لكن أيضاً يمد يده بتحطيم الأصنام إلى الحد المتطرف المتمثل في الانضمام للحزب المحافظ، ويبرر بعجرفة قراره بأن يعلن أن الجنتلمان يفضل القضايا الخاسرة.

حاولت أن أبين فى مناقشاتنا بكل الخبث السارترى الذى أملكه أن المثقف الذى يكتب ويتحدث ويتصرف كما يفعل بورخس مشارك بشكل ما فى المسئولية عن كل أمراض العالم الاجتماعية، وأن قصصه وأشعاره كانت لا تزيد كثيراً عن «مجرد حلية لفراغ رنان» *bibelot dinanite Sonore* وأن التاريخ، بحس عدالته المرعب، الذى يستخدمه التقدميون كما يناسبهم: مثل فأس الجراد أو الورق الموسوم للنصاب أو خفة يد الساحر، سوف يبنى له الهجرات العادلة يوماً ما، لكن المناقشات لا تنتهى وفى الوحدة التامة لحجرتى أو المكتبة. ومثل البيوريتانى المتعصب فى رواية «مطر» لسومرست موم، الذى يستسلم لإغراء اللحم الذى يتبرأ منه، كنت أجد تميمة بورخس غير قابلة للمقاومة. وكنت أقرأ قصصه وقصائده ومقالاته فى دهشة جلية. بل إن إحساس الزنا الذى كان ينتابنى، إذ أخون معلمى سارتر، لم يؤد سوى إلى زيادة بهجتى المنحرفة.

كنت بشكل ما متقلباً فى الانحيازات الأدبية لمراهقتى. فى هذه الأيام، وحين أعيد قراءة العديد من الكتاب الذين كانوا فى يوم ما نماذج، أجد أنهم لا يأسروننى ثانية، بما فيهم سارتر. لكن العاطفة السرية الخاطئة التى أضمرتها لأعمال بورخس لم تذبل قط، وكانت دائماً تجربة إعادة قراءة له من وقت لآخر - كشخص يمارس طقساً تجربة سعيدة. مؤخراً، فحسب، وأنا أعد هذا المقال قرأتُ ثانية كل كتبه واحداً بعد الآخر، وذهلت مرة أخرى تماماً كما فعلت فى المرة الأولى أمام أناقة ومباشرة نثره ورقة قصصه وكمال صنعه، أعى تماماً كيف يمكن للتقديرات الأدبية أن تثبت تعرضها للزوال. لكن فى حالة بورخس لا أراه تسرعاً أن أعده أهم شيء حدث للكتابة الخيالية فى اللغة الإسبانية فى العصور الحديثة وأحد أبرز فناني عصرنا. أعتقد أيضاً أن الدين الذى ندين به نحن الذين نكتب بالإسبانية لبورخس دين عظيم. وهذا يشمل حتى الذى لم يكتب قط - مثلى أنا - قصة من الخيال الصافى، أو لم يشعر قط بأى انجذاب محدد نحو الأشباح أو الغضب الإلهى أو اللامتناهى أو ميتافيزيقا شوبنهاور.

لا يكون الكاتب دائماً واعياً بالتأثيرات التى تلقاها، ولأننى أكتب روايات واقعية وقصصاً قصيرة، يختلف عملى بشدة عن عمل بورخس. لكننى أكرر أننى كنت أقرأ

بورخس دائماً ومنذ اكتشافه بقدر عظيم من التقدير. هذا الانتباه ترك نوعاً ما من العلامة على ما كتبته. رغم أنني لا أستطيع أن أقول في أي مساحات محددة يوجد هذا التأثير. لقد تأثر العديد من الكتاب في أمريكا اللاتينية بشدة ببورخس. فتأثيره في نثر جارسيا ماركيز^(٤) مستوعب جيداً. وفي نثر خوليو كورتاثر^(٥) أكثر وضوحاً؛ لأن وجود بورخس لم يعد فقط في الأسلوب لكن أيضاً في نظام تحويل الواقع اليومي إلى فانتازيا صافية. هذه الآلية في تحويل الواقع الحقيقي إلى واقع تخيلي هو أسلوب بورخس. كما أثر بورخس بشدة في المكسيكي خوان خوسيه أريولا - Juan Jose Arreo la^(٦)، وهو كاتب فانتازيا جيد جداً.

بالنسبة إلى الكاتب الأمريكي اللاتيني، أعلن بورخس نهاية نوع من عقده النقص التي منعنا جميعاً بشكل واعٍ من التطرق إلى مواضيع معينة وجعلتنا أسرى نظرة محلية. قبل بورخس بدا أنه ضرب من الطيش أو ضلالة ذاتية لأحدنا أن يلاحق ثقافة عالمية مثلما يمكن لأوروبي أو أمريكي شمالي أن يفعل. لقد فعل ذلك سابقاً بالطبع حفنة من الشعراء الحداثيين الأمريكيين اللاتينيين لكن محاولاتهم حتى في حالة أكثرهم شهرة روبين داريو^(٧) Ruben Dario فاحت بالسخرية أو الغرابة، شيء قريب من رحلة سطحية طائشة قليلاً إلى أرض أجنبية. في الواقع لقد نسي الكاتب الأمريكي اللاتيني الأمر الذي لم يضعه كتابنا الكلاسيكيون أمثال الإنكا جارسيلاسو^(٨) Inca Garcilaso أو سور خوان إنيس دي لاکروث^(٩) Sor Juan Ines de Lacruz موضع الشك، حقيقة أنه بحق اللغة والتاريخ كان جزءاً من لحمه وسداة الثقافة الغربية، ليس مجرد شيء سطحي أو مواطن مستعمرة، وإنما جزء شرعي من هذا التقليد، منذ مد الإسبان والبرتغاليون - منذ أربعة قرون ونصف خلت - حدود الثقافة الغربية إلى نصف الكرة الجنوبي.

تحقق ذلك مع بورخس للمرة الثانية. في الوقت نفسه ثبت أن المشاركة في هذه الثقافة لم تأخذ شيئاً من تفوق وأصالة الكاتب الأمريكي اللاتيني. القليل من الكتاب الأوروبيين تمثلوا إرث الغرب هذا بشدة كما فعل الشاعر والقاص الأرجنتيني القادم من الأطراف. من معاصري بورخس تعامل بسهولة مماثلة مع الأساطير الإسكندنافية، والشعر الأنجلو ساكسوني والفلسفة الألمانية وأدب العصر الذهبي الإسباني والشعراء

الإنجليز ودانتى وهومير وأساطير وخرافات الشرق الأقصى والأوسط ، التى ترجمتها أوروبا وقدمتها للعالم؟ لكن ذلك لم يجعل بورخس أوروبياً. أتذكر دهشة تلاميذى فى كلية الملكة ماري فى جامعة لندن فى أثناء الستينيات. كنا نقرأ "خيالات أدبية" Ficciones و«الآلف» عندما أخبرتهم أن هناك أمريكيين لاتينيين يتهمون بورخس بأنه صار «متأورباً»، وأنه لا يزيد كثيراً عن كاتب إنجليزى. لم يستطيعوا أن يروا لماذا بالنسبة إليهم بدا هذا الكاتب - الذى تتضافر فى قصصه العديد من البلدان والعصور والمواضيع والإحالات الثقافية - غريباً مثل التشاتشاتشا التى كانت تمثل ولع ذلك الوقت. لم يكونوا مخطئين. لم يكن بورخس كاتباً فى سجن وراء القضبان الثقيلة لتقاليد محلية كما كان الكتاب الأوروبيون عادة. وقد سهلت حريته هذه رحلاته عبر الفضاء الثقافى الذى تحرك فيه بحرية كاملة. والفضل فى ذلك يرجع للغات العديدة التى عرفها. هذه الكوزمو بوليتانية وهذا الشوق لأن يصبح سيداً لدائرة ثقافية بعيدة المدى إلى هذا الحد، وهذا الإنشاء لماض مؤسس على أساس محلى وأجنبى معاً، كان طريقه لأن يصبح أرجنتينياً بعمق أمريكى لاتينى.

لكن فى حالة بورخس كان انخراطه المكثف فى الأدب الأوروبى أيضاً طريقاً لتشكيل جغرافيته الشخصية نفسها، طريقاً لأن يصبح بورخس. عبر اهتماماته الواسعة وشياطينه الخاصة كان ينسج نسيجاً ذا أصالة عظيمة مصنوعاً من تركيبات غريبة يقف فيها نثر ستفنسون وألف ليلة وليلة التى ترجمها إنجليز وفرنسيون، كتفاً بكتف مع مشردى جوشو Gauchos (*) مارتين فييرو^(١٠) Martin Fierro وشخصيات من الساجا الأيسلندية(**) التى يتعارك فيها بالسكاكين سفاحون ، متخيلون أكثر من كونهم متذكرين من العصور القديمة فى بوينس آيرس فى معركة تبدو امتداداً لنزاع تم فى العصور الوسطى ونتج عنه موت عالمى لاهوت مسيحيين. أمام الستارة الخلفية لمسرح بورخس تستعرض أغرب الكائنات والأحداث، تماماً كما تفعل فى «الآلف» فى قبو

(*) Gaucho: السكان المحليون لمنطقة البامباس فى جنوب أمريكا كما تطلق أيضاً على المشردين . (الترجمة)

(**) Saga: (ساجا) سيرة شمالية خاصة فى أيسلندا والترويج، تروى شعراً أو نثراً وتحكى قصة شخصية أو أسرة أسطورية (المترجمة) .

كارلوس أرجنتينو دانييري، لكن بعكس هذه المرآة الباسيفيكية الصغيرة التي يمكنها أن تكشف عناصر العالم بعشوائية فقط، يضاف في عمل بورخس كل عنصر وكل كائن إلى الآخر ويصفي عبر زاوية رؤية واحدة ويعطى التعبير اللفظي الذي يمنحه شخصيته المتفردة.

ها هي مساحة أخرى يدين فيها الكاتب الأمريكي اللاتيني لمثال بورخس، ليس فقط لأنه أثبت لنا أن أرجنتينياً يمكن أن يتحدث بسلطوية عن شكسبير وأن يخلق قصصاً مقنعة لشخصيات أتت من أبردين، لكنه أيضاً ثور تقاليد لغته الأدبية. لاحظ أنني قلت «مثال» وليس تأثير. فقد أنزل نثر بورخس؛ نظراً لأصالته التامة، خراباً بعدد لا يحصى من معجبيه الذين يصبح استخدام صور معينة أو أفعال أو صفات قام بتأسيسها في أعمالهم، مجرد محاكاة هزلية. هذه أكثر التأثيرات التي يمكن ملاحظتها بسهولة؛ لأن بورخس كان أحد الكتاب الذين استطاعوا أن يضعوا بصمتهم الشخصية تماماً على اللغة الإسبانية.

موسيقى الكلمة كانت الأثرة عنده، وهي واضحة عنده مثلها في ألمع أعمالنا الكلاسيكية وبالتحديد كيڤيدو^(١١) Quevedo الذي أعجب بورخس وجونجورا^(١٢) Gongora الذي لم يعجبه؛ فنثر بورخس مميز جداً للأذن لدرجة أنه كثيراً ما يغدو استخدام جملة واحدة في عمل شخص آخر أو حتى استخدام فعل بسيط مثل (حدس) Conjeturare أو (يرهق أو يحير) Fatigar كفعل متعدد، إفشاء مميّناً لتأثير بورخس. لقد أثر بورخس تأثيراً عميقاً في النثر الأدبي الإسباني كما أثر قبلة روبين داريو Ruben Dario في الشعر. الفرق بينهما أن داريو استورد وجلب من فرنسا عدداً من العادات الكلامية والموضوعات التي عالجها في عمله وبأسلوبه الخاص نفسه. وقد عبر هذا بشكل ما عن مشاعر، وفي بعض الأحيان عن عجرفة، حقبة كاملة أو وسط اجتماعي؛ ولهذا يمكن أن يستخدم العديد أساليبه دون أن يفقد متبعوه أصواتهم الفردية.

كانت ثورة بورخس شخصية. مثله هو وحده وارتبطت فقط بطريقة غامضة وملتفة بالإطار الذي تكون فيه والذي ساعد بدوره بشكل حاسم على تكوينه – أي مجلة «جنوب Sur» – ولهذا يصبح أسلوب بورخس في يد أي شخص آخر كاريكاتيراً، لكن هذا

بالتأكيد لا يقلل من أهميته أو يقلل، ولو بدرجة ما، من شأن المتعة الضخمة التي يمنحها نثره الذي يمكن تذوقه كلمة كلمة كحلوى. الشيء الثوري في نثر بورخس أنه يحتوى على العديد من الأفكار بقدر الكلمات تقريباً. لأن دقته واختصاره مطلقان. وبينما لا تعتبر هذه الموهبة نادرة في الأدب الإنجليزي والفرنسي فإن سوابقها في الأدب الإسباني قليلة. تقرأ مارتا بيدارو - وهي إحدى شخصيات قصة بورخس «المبارزة» - لوجونس^(١٣) Lugones وأورتيجا أي كاسيت Ortega y Caset^(١٤) وهذا يؤكد شكها في أن اللغة التي ولدت بها كانت أقل كفاءة في التعبير عن العقل والعاطفة منها في الاستعراض اللفظي. بعيداً عن المزاح، وإذا محونا ما قالتها عن العواطف، فهناك بعض من الحقيقة في ملحوظتها.

اللغة الإسبانية مثل الإيطالية والبرتغالية والقطلانبة لغة مطنبة وسخية ومتوهجة بمدى عاطفي، رائع. لكنها ولهذه الأسباب نفسها غير دقيقة مفهوماً. فمثل عمل أعظم كتاب نثرنا، بدءاً بسرفانتس، كمثال عرض متائق للألعاب النارية تعبر فيه كل فكرة مسبقة ومحاطة ببلاط مترفع من الخدم والحاشية والوصفاء وظيفتهم تزيينية خالصة. فللون والحرارة والموسيقى في نثرنا أهمية الكلمات نفسها بل وحتى أهمية أكبر منها في بعض الحالات، فمثلاً عند ليزاما ليم Lizama Lima^(١٥) أو فال إينكلان Valle In-clan^(١٦). ليس هناك اعتراض على هذه الزيادات البلاغية، الإسبانية بامتياز، فهي تعبر عن طبيعة عميقة لشعب وطريقة في الوجود حيث يطفئ العاطفي والملموس على العقلاني والمجرد. لهذا فإن فال إينكلان Valle Inclan والفونسو ريس Alfonso Reyes وأليخو كاربنتر^(١٨) Alejo Carpenter وكاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jose Cela^(١٩) إذا ذكرنا أربعة كتاب نثر، رائعين ومطنين لهذا الحد في كتابتهم، فإن ذلك لا يجعل نثرهم أقل مهارة أو أكثر سطحية من نثر فاليري Valery أو ت.س. إليوت T.S Eliot فهم ببساطة مختلفون تماماً، كما يختلف الأمريكيون اللاتينيون عن الإنجليز والفرنسيين. فصياغة الأفكار والإمساك بها يتم بشكل أكثر تأثيراً عندما تتجسد بالعواطف والأحاسيس أو تدمج بشكل ما في واقع ملموس في الحياة، أكثر بكثير منها في سياق منطقي. وربما لهذا لدينا هذا الأدب الغني وهذه الندرة في الفلاسفة.

فعندما يشرع المفكرون الأمريكيون لاتينيون ليكتبوا فلسفة عادة ما يكتبون أدباً. يصدق هذا على ألمع مفكر فى اللغة الإسبانية فى العصور الحديثة أورتيجا أى جاسيت Ortega y Gasset الذى يمثل أولاً وقبل أى شىء آخر نموذجاً أدبياً. فالفلسفة تأتينا عبر الأدب؛ لأنه من الصعب على شخص فى ثقافتنا أن يفصل الأفكار عن كل الباقي اللحم واللون والإحساس. بورخس كان استثناءً نادراً فى اعتبار الأفكار مهمة إلى هذا الحد لدرجة إقصاء كل الباقي وإعادة ربطه فى مستوى تال. عبقرية الكاتب الإسباني ازدهرت دائماً عبر البلاغة الزائدة التى تعبر عن عنصر أساسى فى طبيعتنا وثقافتنا. إذا فكرت فى كتابنا العظام فجميعهم بلغاء عظماء. فكر فى بابلو نيرودا (على سبيل المثال). شاعر عظيم. إنها الوفرة، الغزارة، الإبداع يظهر كظاهرة طبيعية، نوع من الرشح من الطبيعة أكثر من كونه تمريناً عقلانياً.

مرة ثانية، يعتبر نثر بورخس شاذاً وفقاً لهذا التقليد، فعبر اختياره للتوفير الأكثر تزمناً يعصى الميل الطبيعى للغة الإسبانية نحو التزيد. إن القول بأن اللغة الإسبانية أصبحت ذكية مع بورخس يبدو مهيئاً لكتاب اللغة الآخرين، لكنه ليس كذلك. ما أحاول أن أقوله عن الإطناب الذى وصفته حالاً هو أنه يوجد دائماً مستوى منطقى ومفهوم فى أعمال بورخس يتبعه كل ما عداه. فعالمه عالم الأفكار الواضحة النقية لكن فى الوقت نفسه غير العادية التى حينما لا تكون مربوطة بمستوى أدبى يتم التعبير عنها فى كلمات عظيمة المباشرة والتحفظ. «ليس هناك متعة أكثر إحكاماً من متعة الفكر وقد سلمنا أنفسنا له»، يقول الراوى فى «الخالد» وفى كلمات تعطى صورة ممتازة عن بورخس. هذه القصة هى مجاز عن عالمه الأدبى؛ ففيه يلتهم العقلانى دائماً ويدمر الفيزيقي البحث، ففي صياغته لأسلوب من هذا النوع الذى عكس بصدق شديد أنواقه وخلفياته، صنع بورخس تجديداً جذرياً فى التقليد الأسلوبى الإسباني، إذ برهن على أن اللغة التى كان متشدداً تجاهها مثل شخصية مارتا بيزارو، كانت تحمل إمكانيات أكثر مرونة وثراءً بكثير عما بدا أن التقليد يظهرها عليه، عبر تقنيته وعقلنته وتلوينه لها بهذا الطابع الشخصى. ففي حالة ما إذا حاول كاتب من مقاس بورخس فإن الإسبانية تستطيع أن تصبح شفافة ومنطقية مثل الفرنسية ومباشرة ومليئة بالظلال كالإنجليزية.

ليس هناك عمل آخر فى لغتنا مثل عمل بورخس ليعلمنا أنه بالنظر إلى الإسبانية الأدبية هناك دائماً المزيد ليقم فعله وأنه ليس هناك ما هو نهائى أو ثابت.

أكثر كتابنا عقلانية وتجريداً كان فى الوقت نفسه راوى قصص فائن. فالمرء يقرأ معظم حكايا بورخس بفضول تنويمي يحتفظ به دائماً لقراءة الأدب البوليسى: جنس كان يبذره فى الوقت نفسه الذى يحققه فيه بالميتافيزيقا. لكن موقفه من الرواية كان موقف احتقار. يمكن التنبؤ بأن ميل الرواية الواقعية قد أزعجته؛ لأنه باستثناء هنرى جيمس وعدد قليل من المتمردىن اللامعين الآخرين، فالرواية جنس يقاوم ربطه بما هو تكهنى وفنى بشكل خالص وهكذا يحكم عليها بالنوبان فى المجموع الإجمالى للخبرات الإنسانية: الأفكار والغرائز، الفرد والمجتمع، الواقع والخيال. فقد وجد بورخس نقص الرواية الوراثى واعتماده على الطمى البشرى أمراً غير محتمل. لهذا كتب فى عام ١٩٤١ فى مقدمة «حديقة الممرات المتشعبة The garden of Forking Paths»: «إن عادة كتابة كتب طويلة، وبسط فكرة، يمكن التعبير عنها تماماً فى وقت يستغرق عدة شهور، على خمسمائة صفحة، هى تبذير مرهق وشاق». الملاحظة تعتبر أن كل كتاب هو حوار عقلانى وشرح لنظرية كأن ذلك أمر مسلم به. لو كان هذا حقيقياً لأصبحت تفاصيل أى عمل أدبى لا تزيد عن ملابس زائدة لحفنة من المفاهيم، التى يمكن عزلها وبنائها مثل اللؤلؤة التى تعشش فى المحارة. هل يمكن أن يتم اختزال دون كيخوت وموبى ديك وبيت فى بارما والشياطين إلى فكرة أو اثنتين؟ مقولة بورخس لا تصلح كتعريف للرواية لكنها تكشف لنا ببلاغة أن الاهتمام المركزى لأدبه هو الحدس والتكهن والنظرية.

هناك أيضاً مسافة عقلانية من الواقع بورخسية جداً عند سيرفانتس. لكن عند سيرفانتس بجانب الأفكار هناك دائماً لحم، تجربة حية تتكاثر ويعاد اختراعها. وهذا غير موجود عند بورخس. فعالم بورخس الأدبى أكثر تجريداً وعقلانية بكثير عنه عند سرفانتس. لهذا احتقر بورخس الرواية كجنس أدبى؛ لأنه من المستحيل أن تفصل الرواية عن التجربة الحية، والتى أعنى بها النقص البشرى. ففى الرواية لا يمكنك أن تكون كاملاً فقط، ينبغى أن تكون ناقصاً أيضاً. إن النقص وهو شىء أساسى فى الرواية أمر غير فنى تبعاً لبورخس وبناء عليه فهو غير مقبول. لهذا كتب كثيراً ضد الرواية ودائماً ما وصفها بأنها جنس أدبى ضئيل الأهمية.

بفضل اختصارها وانضغاطها كانت القصة القصيرة هي أكثر الأجناس الأدبية ملاءمة للمواضيع التي حثت بورخس على الكتابة. وبفضل تمكنه من الصنعة والوقت والهوية والأحلام والألعاب وطبيعة الواقع والازبواج والخلود فقدت كل تلك الأمور غموضها وتعويقها واضطلعت بالسحر والدراما. هذه الانشغالات تبدو قصصاً جاهزة تهتم عادة بلون محلي، ودائماً ما تبدأ بذكاء تفاصيل وهوامش دقيقة وواقعية بشكل كامل. حتى أنه في نقطة ما يمكنه أن يوجهها بشكل غير مدرك أو حتى فج نحو الخيال أو يجعلها تختفي في تكهن فلسفي أو ثيولوجي. فالحقائق في هذه القصص ليست مهمة على الإطلاق أو أصيلة تماماً بينما النظريات التي تشرحها والتأويلات التي تثيرها هي كذلك دائماً. فبالنسبة إلى بورخس كما بالنسبة إلى الشخصية الشبحية في «يوتوبيا الرجل المتعب» الحقائق هي مجرد نقاط للانطلاق من أجل الاختراع والتفكير؛ فالواقع والخيال يحدث بينهما امتزاج أكثر من عدمه عادة من خلال الأسلوب والسهولة التي يتحرك بها الراوي من أحدهما للآخر، عارضاً معرفة موسوعية ساخرة مدمرة وتشكك ضمنى يراجع باستمرار أي تساهل غير ملائم. رأيت بورخس مرات قليلة؛ المرة الأولى كانت في باريس عندما كنت صحفياً. ذهبت لمقابلته وتأثرت بشدة حتى إنني لم أستطع الكلام، أذكر أن أحد الأسئلة التي وجهتها له كانت «كيف ترى السياسة؟» فأعطاني إجابة أتذكرها دائماً. أخبرني أنها إحدى أشكال الضجر - Una de las Formas mas del tedio. في البداية كان رجلاً دمثاً وخجولاً جداً، لكن شخصيته تغيرت عندما أصبح مشهوراً. لقد بنى شخصية عامة، مختلفة تماماً عما كان من قبل. وكان يكرر دائماً النكت نفسها. وضع ملحوظات مستفزة؛ كي يصدم الرجعيين - epater le bourgeois^(٢٠)، لكن بالرغم من الملحوظات التي بدت أحياناً متعجرفة، فقد كان أحد الكتاب المتواضعين الحقيقيين الذين قابلت. متواضعاً عن إنجازاته ككاتب وعن عبقريته. لم يصدق أنه كان عبقرياً. حتى الخمسينيات من عمره كان رجلاً غير معروف في بلده. فقط حينما اكتشفته فرنسا وبقى العالم أصبح مشهوراً في الأرجنتين وبقى أمريكا اللاتينية وتغيرت حياته تماماً.

إن كمية الدماء والعنف التي يمكن أن تجدها عند كاتب حساس مثل بورخس ورجل دمث ودقيق كما كان؛ خاصة بسبب عماه المتزايد الذي جعله لا يزيد، إلا قليلاً،

عن كونه شخصاً عاجزاً، لهُى أمر مذل. ولكنها لا يجب أن تكون كذلك، فالكتابة نشاط تعويضى والأدب يحتشد فى حالات كهذه. إن صفحات بورخس تعج بالسكاكين والجرائم ومشاهد التعذيب، لكن القسوة تبقى على مسافة بحسه الساخر المرفف والعقلانية الهادئة لنثره التى لا تقع أبداً فى الحسية أو العاطفية الخالصة. وهذا يضيف خاصية تمثالية على الرعب الفيزيقي، معطية إياه طبيعة عمل فنى مبنى فى عالم غير واقعى.

كان بورخس أيضاً مفتوناً بالميتولوجيا وقالب سفاح الحوارى الخارجية لبوينس ايريس والمقاتل بالسكين من الأرجنتين الريفية. هؤلاء الرجال بجسدانيتهم المحضة وبراعتهم الحيوانية وغرائزهم المطلقة العنان كانوا الوجه النقيض التام له. لكنه أسكن عدداً من قصصه بهم، سابقاً عليهم كبرياء بورخيسياً معيناً، ما يمكن أن نسميه خاصية جمالية وعقلانية. من الواضح أن هؤلاء السفاحين، مقاتلى السكاكين والقنلة المتوحشين الذين اخترعهم هم أدبيين وحقيقيين مثلهم مثل شخصياته المصنوعة من الخيال الخالص. يمكن للأشخاص سالفى الذكر أن يرتدوا البونشو(*) أو يتحدثوا بطريقة تقلد لغة السفاحين القدماء أو السكان المحليين Gaucho القادمين من الداخل. لكن ذلك لا يجعل منهم أكثر واقعية من المهرطقين والسحرة والخالدين والدارسين الذين يسكنون قصصه، لا اليوم ولا فى الماضى البعيد والقادمين من كل ركن من أركان المعمورة. كلهم لهم أصولهم لكنها ليست من الحياة بل من الأدب. كلهم، فى المقام الأول والأهم، أفكار تجسدت لحماً بشكل سحرى بفضل غزل الكلمات الخبير الذى يقوم به ساحر أدبى عظيم.

كل واحدة من قصص بورخس هى جوهرة فنية وبعضها مثل «طلون، إكبار أوربيس، ترسيس» و«الخرائب الدائرية»، و«التيولوجيون» و«الألف» هى روائع فى نوعها الأدبى. إن براعة موضوعاته وعدم توقعها يقابلها إحساس شديد بالنسبة إلى بنية. وكمقتصد موسوس لا يسمح بورخس بكلمة أو شظية معلومة زائدة، ومع ذلك وكضريبة على عدم فطنة القارئ، تهمل بعض التفاصيل. هذا الاقتصاد فى الكلمات ربما يذكر البعض بهيمنجواى الذى كان كاتباً رصيناً ومتقشفاً. لكن الاختلافات بينهما ضخمة؛

(*) بونشو Poncho: عباءة مثل ملاعة بفتحة فى المنتصف .

هيمنجواى لم يكن مثقفاً وبدا كما لو كان يحتقر المثقفين، عالمه عالم حقائق، أفعال، كائنات حية، أشياء أكثر أهمية بكثير من الأفكار. كان واقعياً وهو شيء لم يكنه بورخس. إن رمز الخلفية لإحدى قصص هيمنجواى هي حلبة مصارعة أما بالنسبة إلى بورخس فهي مكتبة. من ناحية أخرى أعتقد أن نابكوف كان كاتباً قريباً جداً من بورخس. كانت لديه الثقافة الأدبية نفسها، يتحرك بسهولة عظيمة بين اللغات والعادات المختلفة، ولديه معالجة لغوية للأدب - الأدب كلعبة عقلية، من خلالها تستطيع الحقائق أن تظهر بالطبع. لكن الواضح هو أن اللعبة بالنسبة إلى نابكوف كانت فقط تمريناً خالياً من المادة الأخلاقية. إن الغرابة هي عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في قصص بورخس. الأحداث تحدث مبعدة في المكان والزمان، والإبعاد يمنحها فتنة مضافة، فيما عدا ذلك فإنها تحدث في الحارات الخارجية الأسطورية لبوينس أيريس العصر القديم، في تعليقه على أحد شخصياته يقول بورخس «كان الرجل تركياً وقد جعلته إيطالياً حتى أستطيع أن أسبر أغواره بشكل أسهل» في الواقع لقد فعل بورخس العكس عادة. فكلما ازداد ابتعاد شخصياته في الزمان أو المكان عنه وعن قرائه كلما استطاع التلاعب بهم بشكل أفضل ناسباً إليهم هذه الصفات الإعجازية الممنوحة لهم، أو جاعلاً تجاربهم - غير الممكنة عادة - أكثر إقناعاً.

لكن ذلك لا يعنى أن غرابة بورخس ولونه المحلى لهما صلة قرابة بالغرابة واللون المحلى لكتاب إقليميين مثل ريكاردو جويرلادس Ricardo Guiraldes وثيرو ألجريا Ciro Alegria. فالغرابة في أعمالهم تلقائية وتتبع من رؤية إقليمية محدودة للريف وعاداته التى يطابقها الكاتب الإقليمى مع العالم. عند بورخس الغرابة هي ذريعة، يستخدمها بموافقة أو تجاهل القارئ ليفلت بسرعة وبشكل غير محسوس خارج العالم الواقعى وإلى حالة من اللاواقعية التى يعتقد بورخس مثقفاً فى ذلك مع بطل «المعجزة السرية» أنها مطلب مبدئى للفن.

إن المكمل الذى لا ينفصم عن الغرابة فى قصصه هو المعرفة الواسعة، هذه القطع من المعرفة المتخصصة، الأدبية غالباً، لكنها أيضاً فيلولوجية وتاريخية وفلسفية ولاهوتية. هذه المعرفة التى تصل لآخر حدود المعرفة المقروءة لكنها لا تتخطاها أبداً،

تزدحم بحرية تامة. لكن الغرض منها ليس استعراض معرفة بورخس الواسعة بالثقافات المختلفة بل هي عنصر مفتاحي لاستراتيجيته الإبداعية التي تهدف إلى صيغ قصصه بحيوية معينة، أن تخلع عليها جواً خاصاً بها تماماً؛ بكلمات أخرى فإن تعليم بورخس، باستخدامه للأجواء والشخصيات الغريبة، يحقق وظيفة أدبية محضة بجعلها للمعرفة، وجعلها أحياناً تزيينية وأخرى رمزية، تخضعها للمهمة التي يتناولها. بهذه الطريقة تفقد لاهوتيته وفلسفته ولغوياته.. إلخ صفاتها الأصلية وتتخذ صفة الخيال وتصبح جزءاً لا يتجزأ من الخيال الأدبي وتتحول إلى أدب. «أنا متعفن بالأدب» هكذا اعترف بورخس ذات مرة في لقاء. هكذا كان عالمه الأدبي. إنه أحد أكثر العوالم «أدبية» اخترعها أي كاتب على الإطلاق. تحتشد فيها ذاهية وأتية، ومدمرة المرة تلو المرة وبحيوية شديدة، العوالم والشخصيات والأساطير التي صاغها كتاب آخرون عبر سنين. حتى إنها بشكل ما تزحف على العالم الموضوعي الذي يمثل السياق المعتاد لأي عمل أدبي. إن نقطة المرجعية في أدب بورخس هي الأدب نفسه. «حدث لي القليل في حياتي لكنني قرأت الكثير» هكذا كتب بورخس متبرماً في ملحقة عن «أحلام النمر». «أو حدث القليل الأكثر إثارة للتذكر من فلسفة شوبنهاور أو موسيقى كلمة «إنجلترا» لا يجب أن يؤخذ هذا الكلام بحرفية زائدة، لأن حياة أي إنسان، مهما تكن خالية من الأحداث تحتوى على ثراء وغموض أكثر من أعرق قصيدة أو أعقد عملية عقلية. لكن التعليق يكشف حقيقة مأكرة عن طبيعة فن بورخس، الذي ينتج عن هضم العالم الأدبي ووضع خاتم شخصي عليه أكثر من أي كاتب آخر حديث.

إن حكاياته المختصرة مليئة بالأصداء ومفاتيح الألغاز التي تمتد عبر نقاط الجهات الأساسية الأربع للجغرافيا الأدبية. لهذا السبب فنحن مدينون بلا شك لحماسة ممارسي النقد الأدبي الكاشف الذين لا يكونون في محاولاتهم لتتبع مصادر بورخس اللانهائية وتعريفها. وهو عمل شاق أيضاً ولا يرتكب أخطاء والأكثر من ذلك أنه بلا معنى، فالذي يمنح العظمة والأصالة لقصص بورخس ليس المواد التي يستخدمها بل ما يحول هذه المواد إليه. عالم متخيل صغير ومأهول بالنمر والقراء المتعلمين تعليماً عالياً ومليئاً بالعنف والطوائف الغريبة وأفعال الجبن والبطولة التي لا تقبل التسوية وتحتل فيه

اللغة والخيال مكان الواقع الموضوعي، وتجب كل مهمة عقلية لفهم الخيالات كل شكل آخر للخيال الإنساني.

إنه عالم الخيال، وذلك فقط بمعنى احتوائه على كائنات خارقة للطبيعة وأحداث غير طبيعية، وليس بمعنى أنه عالم غير مسئول؛ لعبة منفصلة عن التاريخ وحتى عن البشرية. هناك الكثير من المراوغة عند بورخس وهو يعبر عن شك أكثر مما يعبر عن يقين تجاه الأسئلة الأساسية للحياة والموت والمصير الإنساني والمآل بعد، لكن عالمه ليس عالمًا منفصلاً عن الحياة أو عن التجربة اليومية أو بلا جذور في المجتمع. إن عالم بورخس يعتمد على الطبيعة المتغيرة للوجود، هذا المأزق المشترك للنوع الإنساني، كأي عالم أدبي كتب له الاستمرار. كيف يمكن ألا يكون كذلك؟ إن أي عمل أدبي أدار ظهره للحياة أو لم يستطع أن يضيئها، لم يحقق الاستمرارية. إن الفريد بصدد بورخس هو أن الوجودي والتاريخي والسيكولوجي والجنس والمشاعر والغرائز... إلخ في عالمه ذابت وتقلصت إلى بعد عقلائي محض. والحياة: هذا الاضطراب الفوضوي الذي يغلي يصل إلى القارئ متسامياً ومعتقلاً ومحولاً إلى أسطورة أدبية عبر مصفاة بورخس. مصفاة ذات منطق مثالي حتى يبدو أحياناً أنها لا تقطر الحياة إلى عطرها بل تضغطها كلها فيه.

يتكامل الشعر والقصة القصيرة والمقال جميعاً في عالم بورخس، وعادة ما يصعب أن تقول إلى أي جنس منها ينتمي نص معين. بعض قصائده تحكي قصصاً والعديد من قصصه القصيرة، خاصة القصيرة جداً، لها تعقيد ورقة تركيب الشعر المنظوم. لكن العناصر تتبادل غالباً في مقالاته وقصصه إلى درجة يصبح معها التمييز بين الاثنين غائماً إذ يندمجان معاً تحت بند واحد. شيء كهذا يحدث في رواية نابكوف «النار الشاحبة» فهي عمل أدبي له كل مظهر إصدار نقدي عن قصيدة. وقد حيا النقاد الكتاب كأنجاز عظيم وهو بالطبع كذلك. لكن الحقيقة أن بورخس كان يتبع نفس النوع من الحيل لسنوات وبمهارة مماثلة، فبعض قصصه الأكثر إحكاماً «الاقتراب من المعتصم» و«بيير مينارد مؤلف دون كيخوته» و«اختبار عمل هيربرت كوين» تتظاهر بأنها عروض كتب أو مقالات نقدية. وفي أغلبية قصصه يتبع الاختراع وتلفيق واقع قابل للتصديق،

طريقاً متعرجاً، حاجباً للتفاصيل فى إعادة الخلق التاريخى أو البحث الفلسفى أو اللاهوتى، ولأن بورخس يعرف دائماً ما يقوله، فإن القاعدة العقلانية لخفة اليد هذه قاعدة صلبة.

لكن ما الخيالى بالضبط فى قصصه؟ يبقى ذلك ملتبساً. تتخفى الأكاذيب فى هيئة حقائق والعكس صحيح. هذا الالتباس مميز لعالم بورخس والعكس يمكن قوله عن العديد من مقالاته مثل «تاريخ الخلود» أو القطع الصغيرة فى «كتاب الكائنات المتخيلة» ففيها بين شذرات المعرفة الأساسية التى يركز عليها، عنصر آخر من الخيال واللاواقعية - التى هى محض اختراع - يرشح خلالها مثل مادة سحرية محولاً إياها إلى خيال أدبى.

لا يوجد عمل أدبى مهما كان غنياً ومتحققاً ليس له جانبه الأكثر إظلاماً. وفى حالة بورخس فإن عالمه يعانى أحياناً من مركزية عرقية ثقافية معينة. فعادة ما يظهر الزنوج والهنود فى قصصه قليلى الشأن يتخبطون فى حالة من البربرية لا تتصل ظاهرياً بحدوث التاريخ أو بالمجتمع، لكنها موروثه فى العرق أو الحاله. فهم يمثلون بشرية ذات مرتبة أدنى، منقطعة عما يعتبره بورخس أعظم فضائل البشرية: العقل والتهذيب الأدبى. لا يذكر هذا بشكل صريح ولا شك فى أنه لم يكن حتى واعياً، لكن يظهر فى ما تلمح إليه جملة أو يمكن استنتاجه من ملاحظة أسلوب معين فى التصرف. فبالنسبة إلى بورخس كما بالنسبة إلى ت. س إليوت وجيوفانى بابيني^(٢١) Giovanni pappini وبيو باروخا^(٢٢) Pio Baroja الحضارة لا يمكن أن تكون سوى غريبة، مدنية وتقريباً بيضاء. هذه الحضارة واصلت البقاء كما وصلت لنا ليس بشكل مباشر وإنما عبر مصفاة الترجمات الأوروبية للأعمال الصينية والفارسية واليابانية والعربية الأصلية. هذه الثقافات الأخرى التى تمثل جزءاً من أمريكا اللاتينية، أى الهندية المحلية والإفريقية تبدو فى عالم بورخس كنقيض أكثر منها كتنويعات مختلفة للبشرية. ربما يرجع هذا إلى أنهم كانوا حضوراً هزياً فى الوسط الذى عاش فيه معظم حياته. أنا أيضاً كانت لدى صعوبة عظيمة فى الكتابة عن الشخصيات الهندية فى رواياتى؛ لأننى كاتب واقعى بمعنى أننى أكتب من خلال تجارب شخصية. خبرتى الشخصية عن العالم الهندى

محدودة، لسبب واحد هو أنني لا أتحدث اللغات الهندية. أذكر أنني أثناء كتابة البيت الأخضر، أردت أن يكون لدى شخصية هندية، شخص بدائي من قبيلة صغيرة من منطقة الأمازون ليمثل الشخصية المحورية في الرواية. حاولت بشدة أن أخترع هذه الشخصية من داخلها كي أظهر للقارئ ذاتيته وكيف تمثل نوعاً ما من الخبرات مع العالم الأبيض، لكنني لم أستطع أن أفعل ذلك. كان مستحيلاً تماماً بالنسبة إلي أن اخترع وصفاً مقنعاً لرجل بعيد جداً عني على هذا النحو من وجهة نظر ثقافية. رجل له علاقة سحرية لا علاقة عقلانية بالعالم. شعرت أنني أصنع كاريكاتيراً لشخصيته وقررت أخيراً أن أصفه عبر وسطاء، عبر شخصيات أستطيع أن أحدها وأدركها.

إن قيد المركزية العرقية لبورخس لا يفصله عن العديد من المزايا الأخرى الداعية للإعجاب، لكن الأفضل ألا نتفادها عندما نعطي تقييماً شاملاً لعمله. فهو بالتأكيد قيد يعطي دليلاً أبعد على إنسانيته؛ لأنه كما قيل ولعديد من المرات، لا يوجد شيء يدعى الكمال المطلق في هذا العالم، ولا حتى في عالم فنان مبدع كبورخس، الذي اقترب مثله مثل أي أحد من تحقيقه.

الهوامش

أود أن أشكر البروفيسور دافيد روبنسون لمساعدته في تحرير هذا المقال وعدة مقالات أخرى. المؤلف .

(١) خورخي لويس بورخس (١٨٩٩ - ١٩٨٦) كان بورخس شاعراً تقديمياً ممتازاً في العشرينيات والثلاثينيات. إلا أن سمعته العالمية ترجع إلى قصصه القصيرة التي لم يبدأ نشرها سوى في منتصف الثلاثينيات. من أهم مجموعاته القصصية: التاريخ الشامل للقضية (١٩٢٥)، حديقة المسارات المتشعبة (١٩٤١)، خيالات أدبية (١٩٣٥-١٩٤٤) الألف وقصص أخرى (١٩٤٩) وتقرير د. برودي (١٩٧٠).

(٢) Sur. مجلة أدبية أرجنتينية ليبرالية ذات تأثير واسع ومنظور عالمي. تأسست في ١٩٣١ على يد فيكتوريا أوكامبو Victoria Ocampo وتولت إدارتها حتى موتها في ١٩٧٩. كان بورخس عضواً في هيئة التحرير الأولى. كما شاركت شخصيات أدبية أمريكية لاتينية بارزة في المجلة مثل بورخس، إيفارد وماليا، ألفونسو ريس، فينست هيدويرو، جابرييلا ميسترال وأوكتافيو باث. وكذلك شارك مؤلفون أجانب عبر الترجمة مثل فوكنر، هكسلي، سارويان، شتاينبك، كامو، جيد، سارتر، فاليري.

(٣) "الألف" أحد أشهر قصص بورخس، حيث يخطو المعلم كارلوس أرجنتينو دانييري خطواته التاسعة عشرة في قبوه فيصل إلى الألف وهي نقطة في الفضاء يفترض أنها تحمل كل النقاط الممكنة.

(٤) جابرييل جارسيا ماركيز (١٩٢٨ - ؟) الكاتب الكولومبي العظيم الحائز على جائزة نوبل في ١٩٨٢. مؤلف: مائة عام من العزلة (١٩٦٧) الحب في زمن الكوليرا (١٩٨٨) والجنرال في ماتهته (١٩٨٩).

(٥) خوليو كورتاثر (١٩٨٤-١٩٨٤) أديب وكاتب مقالات سياسية أرجنتيني عظيم. من كتاباته: بيستاريو (١٩٥١) نهاية اللعبة (١٩٥٦)، حكايات كرونوبيوس وفاماس (١٩٦٢) الجميع يطلقون النار وقصص أخرى (١٩٦٦) ورائعته رواية هوبسكوتش (١٩٣٦) ورواية منفى أرجنتيني حائر وغاضب.

(٦) خوان خوسيه أريولا (قبل ١٩١٨). كاتب قصص قصيرة مكسيكي يستخدم الخيال والواقعية السحرية للسخرية من المجتمع المعاصر. جمعت قصصه في المسامرة واختراعات أخرى (١٩٥٢).

(٧) روبين داريو (١٨٦٧-١٩١٦) الشاعر النيكاراغوي العظيم الذي يُعدُّ ديوانه: أزرق (١٨٨٨) ونثر مجدف (١٨٩٦) عملين مركزيين في حركة الحداثة التي ثورت الشعر الأمريكي اللاتيني.

(٨) الإنكا جارشيلاسو دي لا فيجا (١٥٣٩-١٦١٦) ولد لأب إسباني وأميرة إنكا، وكان أول كاتب مخطط في أمريكا اللاتينية مؤلف «التعقيبات الملكية عن الإنكا» (١٦٥٩) و«تاريخ بيرو العام» (١٦١٧).

- (٩) سور خوانا إينيس دي لاکروث (١٦٥١ - ١٦٩٥) أعظم شاعرة لاتينية أمريكية في المرحلة الاستعمارية، كثيراً ما تسمى "ربة الشعر المكسيكية العاشرة". يعد شعرها أدق مثال على الباروك في أمريكا اللاتينية. وهي كذلك مؤلفة للعديد من الأعمال الدرامية والكتابات النثرية التي تكشف تحرر في الفكر نادراً ما أظهرته امرأة في الأدب بله أن تكون في القرن السابع عشر في المكسيك.
- (١٠) مارتين فييرو قصيدة كلاسيكية ملحمة أرجنتينية (١٨٧٢) للمتشرّد المضطهد - Persecuted gaucho. لخوسيه هيرنانديث (١٨٢٤ - ١٨٨٦).
- (١١) فرانثيسكو دي كيفيدو (١٥٨٠-١٦٤٥) أحد الكتاب العظام في العصر الذهبي للأدب الإسباني. مؤلف: حياة محتال (١٦٢٦) رواية متشردين ورؤى (١٦٢٧) لوحات غرائبية للجحيم ويوم الحساب. يعد كيفيدو أحد الساخرين اللاذعين في الأدب الإسباني.
- (١٢) لويس دي جونجورا (١٥٦١-١٦٢٧) شاعر إسباني ذو سمعة عظيمة، مؤلف قصائد روائية وغنائية جميلة وكذلك نظم غامض مثل: وحدات (١٦١٣) التي كتبت بلغة مفتعلة ومصطنعة.
- (١٣) ليوبولدو لوجونس (١٨٧٤-١٩٣٨). أهم شاعر أرجنتيني في حركة الحداثة. مؤثر بشدة على النواثر الأدبية والثقافية في أمريكا اللاتينية. من دواوينه الشعرية: الجبال الذهبية (١٨٩٧)، شفق الحديقة (١٩٠٥) وأناشيد دنيوية (١٩١٠).
- (١٤) خوسيه أورتيجا أي جاسيت (١٨٨٣-١٩٥٥) الفيلسوف وكاتب المقالات الإسباني البارز، مؤلف: المتفرج (١٩١٦ - ١٩٢٥)، إسبانيا الالفقارية (١٩٢٣)، نزع إنسانية الفن (١٩٢٥) وثورة الجموع (١٩٣٠).
- (١٥) خوسيه ليزاما ليما (١٩١٠-١٩٧٦) شاعر وروائي كوبي. محرر مجلة أصول Origenes (١٩٤٥ - ١٩٥٠) الأدبية. أهم رواياته هي رواية باروكية معقدة عنوانها جنة (١٩٦٦).
- (١٦) خوسيه ماريا فال إنكلان (١٨٧٠-١٩٣٦) روائي إسباني ذو حساسية مرفهة وجمالية ورفيعة. من أعماله: الأربعة سوناتات (١٩٠٢-١٩٠٥) بطلها ماركيز دي برادومين في أربعة مراحل من حياته.
- (١٧) ألفونسوريس (١٩٨٩-١٩٥٩) ناقد أدبي مكسيكي عظيم، إنساني، شاعر ودبلوماسي، تتضمن مقالاته رؤيا أنا هواك (١٩١٧)، تعاطفات واختلافات (١٩٢١-١٩٢٦) وموقع أمريكا (١٩٥٠).
- (١٨) أليخو كارينتير (١٩٠٤-١٩٨٠) أحد روائيين كوبا المذهلين أهم أعماله مملكة هذا العالم (١٩٤٩) الخطوات المفقودة (١٩٥٣) القنص (١٩٥٦) وقرن الأضواء (١٩٦٢). كما نشر مجموعة من القصص القصيرة حرب الزمن (١٩٥٨).
- (١٩) كاميلو خوسيه ثيلا (قبل ١٩١٦) روائي إسباني، حائز على جائزة نوبل في الأدب في ١٩٨٩، تعتبر رواياته الأولى مثل عائلة باسكوال بوارتي (١٩٤٢) وخلية النحل (١٩٥١) أفضل رواياته وأكثرها بقاءً.
- (٢٠) أعتقد أن سبب عدم فوز بورخس بجائزة نوبل يرجع إلى مقولاته السياسية ؛ لأنه صرح بتصريحات يمينية عندما لم يكن مقبولاً أن تكون يمينياً، من أجل أن يصدم الرجعيين. في الواقع، أنا أعتقد لأنه كان يمينياً،

كان رجلاً شجاعاً للغاية، مثلاً أثناء النظام البايروني، كان يحتقر السياسة، لكنه عارض البيرونية بوضوح وشجاعة شديدين.

(٢١) جيوفاني بابيني (١٨٨١-١٩٥٦) ناقد وكاتب إيطالي مؤلف: حياة المسيح (١٩٢٣)، نكريات الرب (١٩٢٦) والحياة وأنا (١٩٣٠)

(٢٢) بيو باروخا (١٨٧٩ - ١٩٥٦) أحد أهم روائيي جيل ٩٨ وأغزهم إنتاجاً. متمرد ومحطم للأيقونات. ألف حوالي ستين رواية من ضمنها: تناقض ملك (١٩٠٦)، أرق شانتى أنديا (١٩١٨) وشجرة المعرفة (١٩١١).

روايات متنكرة فى هيئة تاريخ (حكايات ميلاد بيرو)

للمؤرخ الذى امتلك أكثر من أى شخص آخر غيره ناصية تاريخ اكتشاف الإسبان وفتحهم لبيرو، قصة تراجيدية. فقد مات دون أن يكتب الكتاب الذى أعد له نفسه طوال حياته، والذى خبر مادته تماماً لدرجة أنه أعطى انطباعاً بأنه تقريباً كلى المعرفة بشأن هذا الموضوع. كان اسم هذا المؤرخ رافول بوراس بارنيكيا وكان رجلاً صغيراً ذا كرش وجبهة واسعة وزوج من العيون الزرقاء التى تمتزج بالدهاء كلما سخر من أحدهم وكان أكثر مدرسى ذكاء. ربما بدا مارسيل باتايون، وهو مؤرخ آخر أتاحت لى فرصة سماعه فى الكولاج دى فرانس فى كورس أعطاه عن تاريخ بيرو، أقول ربما بدا قادراً على محاكاة طلاقة بوراس بارنيكيا وطاققتها لإبداعية بالإضافة لثقافته الأكاديمية. لكن حتى هو المتعلم والمستنير لم يستطع أسر الجمهور بالفتنة نفسها التى توفر عليها بوراس بارنيكيا. ففى منزل سان ماركوس العتيق الكبير الذى كان أول جامعة أسسها الإسبان فى العالم القديم وفى هذا المكان الذى كان قد بدأ بالفعل فى التهاوى فى عملية تحلل لاسبيل إلى إصلاحها فى الفترة التى كنت فيها هناك، أى فى الخمسينيات. جذبت المحاضرات عن المصادر التاريخية عدداً ضخماً من المستمعين لدرجة أنه كان من الضرورى الوصول مبكراً للغاية حتى لا تعلق - بالمعنى الحرفى للكلمة - على الأبواب والنوافذ خارج قاعة الدرس مشاركاً حزمة من التلاميذ الاستماع.

فحينما يتحدث بوراس بارنيكيا يتحول التاريخ إلى طرفة، إيماءة مغامرة، لون، علم نفس. كان يصور التاريخ سلسلة من المرايا لها روعة لوحة من عصر النهضة، حيث لا يكمن العنصر الموجه للأحداث فى قوى غير شخصية مثل الوضع الجغرافى والعلاقات الاقتصادية التى قدرتها العناية الإلهية. لكن فريقاً من أشخاص خارقين

معينين أضفت جراتهم وعبقريتهم وشخصيتهم الكاريزمية أو جنونهم المعدى على كل عصر ومجتمع شكلاً وطابعاً معيناً. وفضلاً عن هذا الأسلوب فى تفسير التاريخ الذى سماه المؤرخون العلميون أسلوباً رومانسياً فى محاولة للنيل منه، كان بوراس بارنيكيا يشترط معرفة ودقة توثيق لم يستطع أى من زملائه ونقادهم فى سان ماركوس مباراته فيهما، كما كان هؤلاء المؤرخون الذين نبذوا بوراس بارنيكيا بسبب اهتمامه بالتاريخ البسيط المروى أكثر من التفسير الاجتماعى أو الاقتصادى، أقل تأثراً منه فى إفهامنا ذلك الحدث الحاسم فى تاريخ أوروبا وأمريكا ألا وهو تدمير إمبراطورية الإنكا وربط شعوبها ومقاطعاتها الشاسعة بالعالم الغربى. فعلى الرغم من أن التاريخ بالنسبة إليه كان يجب أن يحتوى على سمة درامية، جمال معمارى، إثارة وثناء ومساحة واسعة من الأنماط الإنسانية والروعة فى الأسلوب على غرار الأدب العظيم، فإن كل شىء به كان يجب أيضاً أن يكون حقيقياً بما لا يدع مجالاً للشك، ومثبتاً المرة تلو الأخرى.

فقد تعين على بوراس بارنيكيا من أجل أن يروى تاريخ اكتشاف بيرو وفتحها بهذه الطريقة أن يقيم أولاً ويحرص شديد كل الشواهد والوثائق حتى يحدد درجة مصداقية كل واحدة منها. ففى العدد الهائل من الشهادات الخادعة كان على بوراس أن يجد الأسباب التى حدثت بالرواية إلى حجب أو تشويه أو تضخيم الحقائق. لذا فإنه بمعرفة الحدود الأساسية يصبح لهذه المصادر معنى مزدوج: ماتكشفه وما تزيفه. وقد منح بوراس بارنيكيا كل طاقته الذهنية الجبارة خلال أربعين عاماً لهذا التويل البطولى. وكل الأعمال التى نشرها وهو على قيد الحياة تمثل عملاً تمهيدياً لما كان ينبغى أن يكون إنجازاً الأكبر وعندما كان على أتم استعداد للشروع فيه وهو يخطو بثقة وسط متاهة هذا الدغل من روايات ورسائل وشهادات وأغان وملاحم الاكتشاف والفتح التى قرأها ونقاها وواجهها وكاد تقريباً أن يحفظها، وضع الموت المفاجئ نهاية لهذه المعلومات الموسوعية؛ ونتيجة لذلك كان على كل المهتمين بهذا العهد ومن عاشوا فيه أن يواصلوا قراءة التاريخ القديم، والمنقطع النظير للفتح، هذا التاريخ الذى كتبه أمريكى لم تطل قدمه البلد، لكنه رسمه بموهبة فذة هو ويليام بريسكوت. ومن شدة ذهولى من محاضرات بارنيكيا فكرت بجدية ذات مرة فى إمكانية طرح الأدب جانباً وتكريس

نفسى للتاريخ. وكان بارنيكيا قد طلب منى أن أعمل معه مساعداً فى مشروع طموح عن تاريخ بيرو العام تحت رعاية تاجر الكتب والناشر خوان ميخيا باكا وكانت مهمة بوراس بارنيكيا هى كتابة الأجزاء المخصصة للغزو والتحرير . ولدة أربع سنوات قضيت ثلاث ساعات فى اليوم وخمس ساعات فى الأسبوع فى هذا المنزل المترب فى شارع كولينا حيث غزت وافترست الكتب وبطاقات الفهارس والكشاكيل كل شىء عدا فراش بوراس بارنيكيا ومائدة الطعام. وكانت مهمتى هى قراءة وأخذ ملحوظات عن موضوعات محددة فى الحكايات، لكن تحديداً الأساطير والخرافات التى سبقت وتلت غزو وفتح بيرو، وقد أصبحت هذه الخبرة ذكرى لا تنسى بالنسبة إلى. ويمكن لأى أحد مطلع على حكايات اكتشاف وفتح أمريكا أن يفهم لماذا. فهى تمثل لنا نحن الهسبانو أمريكيين ما تمثله حكايات الفروسية بالنسبة إلى أوروبا. بداية الخيال الأدبى كما نفهم اليوم. اسمحوا لى هنا بقوس كبير فربما تعرفون أن الرواية كانت ممنوعة فى المستعمرات الإسبانية بأمر محاكم التفتيش حيث اعتبر القضاة هذا الجنس الأدبى، الرواية ، خطيراً على الإيمان الروحى للهنود مثله مثل سلوك المجتمع الأخلاقى والسياسى، وكانوا محقين تماماً بالطبع .يجب علينا نحن - الروائيين - أن نشعر بالامتنان لمحاكم التفتيش الإسبانية؛ لأنها اكتشفت قبل أى ناقد الطبيعة التخريبية التى يستحيل تفاديها للخيال الفنى. وقد شمل الحظر قراءة ونشر الروايات فى المستعمرات. لم يكن هناك بالطبع طريقة لتجنب تهريب عدد كبير من الروايات داخل بلادنا فنحن نعلم على سبيل المثال أن أول نسخ من دون كيشوت دخلت أمريكا مخبأة فى براميل نبيذ. ويمكننا فقط أن نحلم - فى حسد - بما كانت تمثله تجربة قراءة رواية فى أمريكا اللاتينية فى تلك الأيام، مغامرة خاطئة يتعين عليك فيها أن تكون مستعداً لمواجهة السجن والاضطهاد فى سبيل أن تسلم نفسك لعالم خيالى. لم تطبع الروايات فى أمريكا اللاتينية إلا بعد حروب الاستقلال وقد ظهرت أول رواية فى المكسيك وهى رواية الببغاء القارص El Periquillo Sarnlenro وعلى الرغم من حظر الروايات ثلاثة قرون فإن هدف محاكم التفتيش فى مجتمع خال من تأثير الخيال لم يتحقق؛ لأنهم لم يلاحظوا أن عالم الخيال الفنى أكبر وأعمق من عالم الرواية ولا أمكنهم تخيل أن الرغبة فى

الكذب من أجل الهروب من الواقع الموضوعى عبر الأوهام متجذرة بقوة وعنف هكذا فى الروح الإنسانية لدرجة أنه عندما أصبح من غير الممكن استخدام الرواية لإشباعها استخدمت كل الأجناس والمجالات التى يمكن أن تنساب فيها لأفكار بسهولة كبديل، مثل التاريخ والدين والشعر والعلم والفن والخطب والصحافة وعادات الناس اليومية. وهكذا بقمع الجنس الأدبى المبتكر ورقابته خصيصاً؛ كى يمنح ضرورة الكذب مكانها المحفوظ بحق القضاة النقيض التام لنواياهم.

نحن فى أمريكا اللاتينية ضحايا لما يمكن أن نسميه انتقام الرواية. فلازلنا نواجه صعوبة كبيرة فى بلادنا فى التفرقة بين الواقع والخيال فنحن معتادون، بحكم التقاليد، على مزجها بهذه الطريقة وربما يكون هذا هو السبب فى أننا غير عمليين وحمقى فى الأمور السياسية على سبيل المثال. لكن ثمة خيراً ما أيضاً أتى من هذه الروينة -novel-ization لحياتنا كلها. فلولاها لما أمكن كتابة كتب مثل مائة عام من العزلة وقصص كورتاثر القصيرة وروايات رواباستوس^(١) فمما لاشك فيه أن التقليد الذى نبع من هذا النوع من الأدب حيث نواجه بعالم تم هدمه وإعادة إنشائه كلية بالخيال، موجود فى هذه الحكايات عن الغزو والاكتشاف التى قرأتها وكتبت حواشيها بإرشاد بوراس بارنيكيا. يمكننى أن أغلق القوس الآن وأعود لموضوعى.

فى هذه النصوص يمتزج التاريخ والأدب، الحقيقة والكذب، الواقع والخيال، بشكل لا يمكن فصله عادة. وغالباً ما يخبو الخط الرفيع الفاصل بين أحدهما والآخر فتحدث توأمة للعالمين فى كمال كلما ازداد التباساً أصبح أكثر إغراء؛ حيث يبدو المعقول وغير المعقول فيهما وجهين لعملة واحدة. ففى منتصف أكثر المعارك عنفاً تظهر العذراء وتهاجم الوثنيين القعساء بما أنها تقف فى جانب المؤمنين. بيدرو سيرانو الفاتح الذى تحطمت سفينته على جزيرة صغيرة فى الكاريبى يعيش قصة روبنسون كروزو التى اخترعها أحد الكتاب بعد ذلك بقرون. أما أمزونات الميثولوجيا الإفريقية فتتجسد على ضفة النهر الذى عمد باسمهن حين أصبن اتباع فرانسيسكو دى أوريلانا^(٢). فاستقر أحد هذه السهام فى فخذ فراى جاسبار دى كارفاجال^(٣) وهو الرجل الذى حكى هذا

الحدث بكل تدقيق. هل هذا المشهد أشد خرافية من مشهد آخر ربما يكون صحيح تاريخيا حيث يفقد الجندي المسكين مانسو دي لوجيسامو في ليلة من ألعاب النرد الحائط الذهب الصلب لمعبد الشمس في كاسكو Cusco الذي مُنح إياه ضمن غنائم الحرب؟ أو ربما خرافي أكثر من الهجمات الوحشية المستعصية على الوصف التي كان المتمرّد فرانسيسكو دي كارفاچال^(٤) يرتكبها دائماً بابتسامة، شيطان الإنديز الثمانيّ هذا الذي أخذ يغنى بنشوة «أه يا أمي ستأخذ الرياح شعيراتي المجددة واحدة تلو الأخرى، واحدة تلو الأخرى» وهو مسحوب إلى المشنقة حيث سيتم قطع أطرافه الأربعة ويضرب عنقه ويحرق؟

إن الحكاية - كجنس أدبي مزدوج - تقطّر الخيال الموجود في الموجود في الحياة طوال الوقت مثلما في قصة «تلون، أكبر، أوربيس تيرتوس Tlon, aqbar, Orbis, ter- tius لبورخيس. هل يعنى هذا أنه ينبغي مجابهة شهادتها من وجهة نظر التاريخ والقبول بها فقط كأدب؟ على الإطلاق، ففي أغلب الأحيان تقوم مبالغاتها وخيالاتها بكشف واقع عصرها أكثر من حقائقها، فمن حين إلى آخر تحيى معجزات مذهلة الصفحات المملة لحكاية Cronica moralizada الحكاية النموذج للأب كالنشاة^(٥)، معجزات مثل معارك جهنمية تنطلق من الشياطين والشيطانات التي تم تلقيها بحنكة من مقتلى الوثنيين، مثل الأب أريجا،^(٦) لتبرير تخريب الأوثان والتعاويد والتحف والصناعات اليدوية والقبور وهذا يعلمنا براة وطرافة وعناء هذا الوقت أكثر من أكثر البحوث حكمة.

فطالما استطاع المرء أن يقرأها سيجد كل شيء في هذه الصفحات التي كتبها أحياناً رجال يعرفون بالكاد الكتابة لكنهم كانوا مدفوعين بالطبيعة الغريبة للأحداث التي عاصروها إلى أن يحاولوا إبلاغها وتسجيلها للأجيال القادمة. ويعود الفضل في هذا لحدسهم بالميزة التي تمتعوا بها؛ ألا وهي كونهم الشهود والممثلين للأحداث التي كانت تغير تاريخ العالم ولأنهم روى هذه الأحداث تحت التأثير العاطفي للخبرة المعيشة حديثاً. فقد روى في أغلب الأحيان أشياء تبدو لنا ساذجة أو خيالات ساخرة لكن هذا

لم يكن حقيقيا بالنسبة إلى أهل ذاك الزمان، بل كانت أشباحاً منحتها السذاجة والدمشة والخوف والكراهية صلابة وحيوية غالباً ما كانت أكثر قوة مما لو كانت مصنوعة من لحم ودم.

فهزيمة التهوانتسويو^(٧) Tahuán tin Suyu على يد حفنة من الإسبان هي حقيقة تاريخية يصعب علينا حلها رغم هضم جميع التفسيرات واجترارها فالموجة الأولى من الغزاة لبيزارو^(٨) ورفاقه كانت أقل من مائتين بون حساب العبيد السود و الهنود والعملاء. لكن عند بدء وصول التعزيزات كانت هذه المجموعة قد وجّهت بالفعل ضربة مميتة وتغلّبت على إمبراطورية حكمت على الأقل عشرين مليون نسمة. ولم يكن هذا مجتمعاً بدائياً مكوناً من قبائل بربرية مثل التي وجدها الإسبان في الكاريبي أو دارين Darien وإنما حضارة وصلت إلى مستوى عالٍ من التقدم الاجتماعي والعسكري والزراعي والحرفي لم تصل إليه إسبانيا من عدة نواح.

ولم تكن الممرات التي عبرت المقاطعات الأربع Suyor أو الأراضي الشاسعة أو المعابد والقلاع ونظام الري أو التنظيم الإداري المعقد هي أكثر أوجه هذه الحضارة تميزاً، لكن الذي كان كذلك هو شيء آخر أجمعت عليه الشهادات في هذه الحكايات. لقد تمكنت هذه الحضارة من القضاء على الجوع في هذه المنطقة الشاسعة. لقد كانت قادرة على توزيع كل ما يتم إنتاجه، بطريقة جعلت كل أفرادها يجدون ما يكفيهم لياكلوا. وهناك عدد قليل جداً من الإمبراطوريات في العالم كله نجحت في تحقيق هذه المأثرة.

هل تكفى أسلحة الغزاة النارية وخيولهم ودروعهم لتفسر الانهيار المباشر لحضارة الإنكا هذه من أول تصادم مع الإسبان؟ صحيح أن البارود والرصاصات وترويض الخيول لم تكن أموراً معروفة لهم مما شلهم برعب ديني وأثار داخلهم إحساساً بأنهم ماكانوا يقاتلون بشراً بل آلهة لا تتأثر بالسهم والمقاليع التي حاربوا بها. لكن الفارق العددي بالرغم من هذا كان هائلاً لدرجة أنه كان ينبغي على محيط الكويشا Quecha أن يرتج ليغرق الغازي.

ما الذى منع هذا من الحدث؟ ما التفسير العميق لهذه الهزيمة التى لم يبرأ منها شعب الإنكا قط؟ ربما تختبئ الإجابة فى التفسير المؤثر الذى يظهر فى حكاية ما حدث بميدان كاجا ماركا Cajamarca فى اليوم الذى أسر فيه بيزارو الإنكا أتاوالبا^(٩) (الإنكا الأخير) يجب علينا قبل أى شىء أن نقرأ تفسيرات من كانوا هناك، الذين عاشوا الحدث أو لهم شهادة مباشرة عليه مثل بيدرو بيزارو. وفى اللحظة المحددة التى أسر فيها الإمبراطور وقبل أن تبدأ الحرب تخلت جيوشه عن الحرب كما لو كانت مقيدة بقوة سحرية. و المذبحة غير موصوفة إلا من إحدى الجهتين فقط. فقد أطلق الإسبان بنادقهم وغرزوا رماحهم وسيوفهم وحملوا بجيادهم ضد الكتلة المرتبكة التى بدت غير قادرة على الدفاع عن نفسها أو حتى الهروب بمشاهدتها لأسر إلهها وسيدها، وفى زهاء دقائق قليلة ذاب الجيش - الذى قهر الأمير هواسكار^(١٠) وتحكم فى المقاطعات الشمالية للإمبراطورية - كالثلج فى الماء الدافئ.

لقد كان البناء الرأسى والتوتا ليتارى للتاهوانتينسيو، بلاشك، أكثر ضرراً على بقائها من كل أسلحة الغزاة النارية والحديدية، فبمجرد أسر الإنكا - هذا الرمز الذى كان القبلة التى تتجمع عندها كل الإرادات بحثاً عن الإلهام والحيوية، و المحور الذى انتظم حوله كل المجتمع والذى اعتمدت عليه حياة ووفاة كل شخص من الأكثر غنى للأكثر فقراً - لم يعرف أحد منهم كيف يتصرف، فقاموا بالشىء الوحيد الذى يستطيعونه بشجاعة - يجب أن نعترف - لكن بدون تحطيم التابوهات والآلف وصية ووصية التى نظمت وجودهم، لقد تركوا أنفسهم يُقتلون. وكان هذا مصير العشرات وربما المئات من الهنود الذاهلين بخسارة قيادتهم وبالخبرة التى عانوا منها عندما أسر أمام أعينهم إمبراطور الإنكا، القوة الحية لعالمهم، هؤلاء الهنود الذين تركوا أنفسهم يُذبحون أو يُفجرون أشلاءً فى هذا الأصيل الكئيب بميدان كاجاماركا Cajamarca افتقدوا القدرة على صنع قرارهم الخاص بإقرار السلطة، ناهيك عن التمرد عليها. لم يكونوا قادرين على اتخاذ مبادرة فردية والتصرف بدرجة معينة من الاستقلال بناء على الظروف المتغيرة.

لكن هؤلاء المئة والثمانين إسبانيا الذين وضعوا الهنود في كمين وأخذوا يذبحونهم امتلكوا هذه القدرة. لقد كان هذا الفارق أكثر من الفارق العددي أو الفارق في الأسلحة هو الذى خلق لا مساواة فادحة بين هاتين الحضارتين. فلم يكن للفرد قيمة وحقيقة أو وجود فى هذا المجتمع الهرمى الثيوقراطى الذى كانت إنجازاته دائماً جماعية غير منسوبة لفرد معين مثل حمل الأحجار العملاقة لقلعة ماشوبيشو Mac-chu picchu أو حصن أولانتاي ollantay صعوداً على أكثر السفوح انحداراً ، وتوجيه المياه لكل منحدرات تلال كورديليرا Cordillera بواسطة بناء المدرجات التى ماتزال إلى اليوم تسمح بالرى فى أكثر الأماكن انعزالاً وعمل الممرات التى توحد المناطق المعزولة جغرافياً جهنمية.

لقد حول الدين الرسمى الذى انتزع الإرادة الحرة للفرد وتوج قرار السلطات بهالة من التفويض الإلهى التاهوانتينسوبو إلى خلية نحل، كادحة، كفاء ورواقية، لكن قوتها الهائلة كانت هشة فى حقيقة الأمر فقد استندت تماماً على كتفى الإله الملكى، الرجل الذى يجب على الهنود خدمته ، والذى يدين له بطاعة تامة ناكرة للذات. لقد كان الدين، أكثر مما كانت القوة، هو ما يحفظ عقيدة الشعب الميتافيزيقية تجاه الإنكا إلا أن الجانب السياسى والاجتماعى لدين التاهوانتينسوبو لم يدرس بشكل كاف. فقد عملت العقيدة والمذهب بالإضافة إلى المحرمات والأعياد والقيم والشعارات على تعزيز القوة المطلقة للإمبراطور بعناية كما عملت على استئناس التصميم التوسعى والاستعمارى لملوك كازكو^(١١) الإلهيين. كان هذا الدين سياسياً بالأساس، فحول الهنود إلى خدم مجتهدين من ناحية ومن ناحية الأخرى كان قادراً على احتضان معبودات الشعوب المهزومة التى نقلت ألهتها إلى كازكو وتوجت كآلهة صغيرة بواسطة الإنكا نفسه. إلا أن دين الإنكا كان أقل قسوة من دين الأزتيك إذ قدم القرابين البشرية بدرجة أكثر اعتدالاً، لوجاز قول ذلك، واستعمل - فحسب - القسوة اللازمة لتأمين تنويم وتخويف الرعايا من السلطة الإلهية المجسدة فى السلطة الزمنية للإنكا.

لا يمكننا وضع العبقرية التنظيمية للإنكا موضع الشك. فالسرعة التى نمت بها الإمبراطورية فى المدى الزمنى القصير لقرن واحد من نواتها فى كازكو لتصبح حضارة

تحتضن ثلاثة أرباع أمريكا الجنوبية مذهلة بحق. وهذا لم يرجع فقط للكفاءة العسكرية لجيش الكويشا لكن أيضاً نتيجة لقدرة الإنكا على إقناع الشعوب المجاورة بالانضمام إلى تاهوانتينسويو. وبمجرد أن أصبح هذه جزءاً من الإمبراطورية، يبدأ النظام البيروقراطي في الدوران مستوعباً الخدم الجدد في هذا النظام الذي يذيب حياة الفرد إلى سلسلة من المهام والواجبات القطيعية المعدة بعناية و مراقبة بواسطة شبكة الإداريين العملاقة التي كان الإنكا يرسلها إلى أبعد الحدود.

وكان هناك نظام يدعى mitamaes سواء لمنع أو إخماد التمرد، كانت القرى والناس تنقل بالجملة بموجبه إلى أماكن بعيدة. وكنتيجه لشعورهم بالضيق و بوضعهم في المكان الخطأ كان هؤلاء المنفيون يكتسبون بطبيعة الحال، حالة السلبية والاحترام المطلق التي تمثل بالطبع حالة المواطن المثالي في نظام الإنكا.

حضارة كهذه كانت قادرة على محاربة عناصر الطبيعة و هزيمتها وعلى استهلاك ما تنتجه بعقلانية وتكوين الاحتياطات لأوقات الفقر في المستقبل أو الكوارث. كما كانت قادرة أيضاً على التطور ببطء وحرص في مجال المعرفة مخترعة فقط مايساندها ومجتنئة كل ما يمكن بطريق أو بآخر أن يقوض مؤسستها كالكتابة على سبيل المثال أو أى صورة من صور التعبير يمكن أن تنمى كبرياء شخصياً أو خيلاً متمرداً.

إلا أنها لم تكن قادرة على مواجهة غير المتوقع، هذه الجدة المطلقة المثلة في توازن الرجال المسلحين على ظهور الخيول، الذين هاجموا الإنكا بالأسلحة منتهكين كل نماذج الحرب والسلام المعروفة لديهم، و عندما بدأت محاولات المقاومة تبزغ هنا وهناك بعد الحيرة الأولى كان الوقت متأخراً جداً. فقد كانت الآلية المعقدة المنظمة للإمبراطورية قد دخلت في عملية تحلل وبدا كما لو كان نظام الإنكا يقع في حالة ضخمة من الحيرة والانحراف الكوني فاقداً للقيادة بعد قتل ابني الإنكا هويانا كاباك، هواسكار وأتاهوالبا، حالة -حسب «الامواتا» حكماء الكوزكان- شبيهة بالفوضى التي شملت العالم قبل تأسيس التاهوانتينسويو على يد مانكو كاباك وما ما اوكلو الأسطوريين. ففي الوقت الذي واصلت فيه قوافل الهنود المحملة بالذهب والفضة تقديم

الكنوز للغزاة لإنقاذ الإنكا ،كانت مجموعة من جنرالات الكويشا ،فى محاولة لتنظيم مقاومة تطلق النار على الهدف الخطأ إذ وجهوا غضبهم نحو الثقافات الهندية التى بدأت تتعاون مع الإسبان بسبب أحقادها ضد سادتها القدامى.

كانت إسبانيا قد كسبت اللعبة بالفعل بالرغم من الهبّات المتمردة، التى حدث منها وعاكستها دائماً الطاعة الذليلة التى نقلتها القطاعات العظيمة لنظام الإنكا من الإنكات إلى السادة الجدد، فى السنوات التالية وحتى عصيان إنكا مانكو^(١٢) المسلح. لكن حتى هذه الهبة، بدون إنكار لأهميتها، لم تمثل خطراً حقيقياً على الحكم الإسبانى. أما هؤلاء الذين دمروا إمبراطورية الإنكا وأنشأوا هذه الدولة المسماة ببيرو، الدولة التى لم تستطع الشفاء من جروح ميلادها بعد أربعة قرون ونصف، فقد كانوا رجالاً يصعب علينا احترامهم. صحيح أنهم كانوا شجعاناً بشكل استثنائى لكن على العكس مما تعلمه إيانا الحكايات التعليمية، فلم يكن لديهم أى نوع من المثالية أو الهدف النبيل. لم يمتلكوا سوى الجشع والشهوة وفى أحسن الاحوال ولع خاص بالمغامرة، والوحشية التى انتزع بها الإسبان الكبرياء، والتى تصورها الحكايات إلى الحد الذى جعلنا نرتجف، متضمنة فى العادات الرديئة على مر العصور ومساوية بلاشك للبشر الذين تم قهرهم وتقريباً إخمادهم.

بعد ثلاثة قرون تناقص تعداد الإنكا من عشرين مليون إلى ستة ملايين فقط. إلا أن رجال السيوف أشباه المتعلمين – المتزمتين الطماعين أولئك الذين كانوا يتقاتلون فيما بينهم بوحشية قبل حتى هزيمة إمبراطورية الإنكا أو يقاتلون دعاءة السلام المبعوثين ضدهم من قبل الملك البعيد الذى أهواه قارة – مثلوا ثقافة نما بها شىء غريب وجديد فى تاريخ البشرية و لن نعرف أبداً إذا كان ذلك لصالح أو لعار البشرية. ففي هذه الحضارة، بالرغم من تنامى الظلم والقهر المباركين من الدين فى أغلب الأحيان، ونتيجة تزاوج عدة عوامل من ضمنها الصدفة، نشأت مساحة اجتماعية لنشاطات إنسانية لم تكن مقننة أو محكومة بواسطة من كانوا فى السلطة. ومن ناحية ستؤدى هذه الطفرة إلى إنتاج أغرب تطور اقتصادى واجتماعى وتقنى عرفته الحضارة

الإنسانية منذ عصور إنسان الكهف بهراوته، ومن الناحية الأخرى سيؤدى هذا المجتمع الجديد لخلق الفرد كمصدر مطلق للقيم التى يجب أن تحكم المجتمع.

على هؤلاء المصدومين باعتداءات وجرائم الغزاة، ولديهم الحق فى ذلك، أن يدركوا أن أول من لعنوا وطالبوا بإنهاء تلك الاعتداءات هم رجال مثل الأب بارتلوميه دى لاكاساس الذى جاء إلى أمريكا مع الغزاة وتخلّى عن المناصب فى سبيل مناصرة المقهورين. وهم الذين فضحوا معاناة هؤلاء المقهورين فى سخط وقوة مازالت تهز مشاعرنا إلى الآن. كان الأب لا كاساس هو الأكثر نشاطاً وإن لم يكن الوحيد من هؤلاء المنشقين الذين تهربوا على الاعتداءات الموجهة للهنود لقد حاربوا ضد زملائهم وضد سياسيات بلادهم باسم مبدأ أخلاقى كان بالنسبة إليهم أعلى من أى مبادئ تخص الدولة أو الأمة. إلا أن ذلك التصميم كان غير ممكناً بالنسبة إلى الإنكا أو لآى من الثقافات قبل الهسبانية. ففي هذه الثقافات كما فى الحضارات الأخرى فى التاريخ الغربية عن الحضارة الغربية لا يستطيع الفرد أن يناقش أخلاقياً وضع الكائن الاجتماعى الذى يمثل هو نفسه جزءاً منه ؛ لأنه يوجد فقط كذرة مدرجة داخل هذا الكائن ولأن تعاليم الدولة بالنسبة إليه لا يمكن فصلها عن الأخلاق. إن أول حضارة تستجوب و تسأل نفسها، وأول حضارة كسرت الكتل البشرية إلى كائنات فردية اكتسبت مع الوقت حقها فى أن تفكر وتتصرف بنفسها كان لها أن تصبح أكثر حضارات العالم قوة بفضل ذلك التمرين المجهول: الحرية.

إنه لمن العيب أن يسأل المرء نفسه عما إذا كان من الجيد أن الأمور سارت على هذا المنوال أم أنه كان من الأفضل ألا تشهد الإنسانية ميلاد الفرد وتستمر المجتمعات التقليدية الشبيهة بالنمل إلى الأبد. تصور صفحات حكايات الغزو والاكتشاف هذه اللحظة العصبية الدموية المليئة بالخيال السينمائى عندما وصلت التقاليد اليهودية المسيحية واللغة الإسبانية واليونان وروما والرينسانس وفكرة الفردية المطلقة وفرص العيش بحرية، متنكرة فى شكل حفنة من صائدى الكنوز الغزاة إلى شواطئ إمبراطورية الشمس . وهكذا ولدنا نحن - البيرونيين - وكذلك بالطبع البوليفيون

والشيليون والاكوادوريون والكولومبيون وغيرهم. وعلى الرغم من مرور ما يقارب خمسة قرون فإن فكرة الفردية المطلقة هذه لم تزل أمراً غير محسوم فنحن لم نر الضوء بعد إذا جاز هذا التعبير. نحن لم نكون بعد أما حقيقية، فلا يزال واقعنا المعاصر محملاً بالعنف والعجائب التي تحكى لنا عنها تلك النصوص الأولى لأدبنا؛ هذه الروايات المتنكرة فى هيئة تاريخ أو الكتب التاريخية المفسدة بالأدب.

على الأقل هناك مشكلة واحدة أساسية مشتركة. ثقافتان إحداهما غربية وحديثة والأخرى بدائية ومهجورة تتعايشان بالكاد منفصلة إحداهما عن الأخرى بسبب الاستغلال والتمييز الذى تمارسه السابقة على اللاحقة. إن بلدنا، بلادنا، فى جوهرها هى خيال أكثر منها حقيقة. فى القرن الثامن عشر فى فرنسا كان اسم بيرو يرن بصدى ذهبى ونشأ وقتها تعبير *ce n'est pas le perou* (إنها ليست بيرو) والذى كان يستخدم عندما يكون شىء مالىس ثرياً وفائقاً كما يوحى اسمه الأسطورى. حسناً، بيرو ليست هى بيرو *la Perou ce n'est pas le Perou* ولم تكن قط على الأقل بالنسبة إلى غالبية سكانها، هذه البلد المدهشة للأساطير والآداب، إنما تجمع اصطناعى لرجال مختلفى اللغات والعادات و التقاليد، والعامل الوحيد المشترك هو حكم التاريخ عليهم بأن يعيشوا معاً دون معرفة أو حب أحدهم للآخر.

كانت الفرص الضخمة التى جلبتها الحضارة التى غزت واكتشفت أمريكا مفيدة فقط لأقلية وفى بعض الأحيان أقلية صغيرة جداً، بينما تحملت الغالبية العظمى الجانب السلبى فحسب من الغزو المتسبب فى عبوديتهم وتضحيتهم ويؤسهم وتجاهلهم وفى رفاهية ورخاء النخب المتغربة. وإنه لمن أسوأ عيوبنا، وأفضل خيالاتنا اعتقادنا أن مأسينا فرضت علينا من الخارج. إن الآخرين، الغزاة على سبيل المثال، كانوا دائماً مسئولين عن مشاكلنا. هناك دول فى أمريكا اللاتينية والمكسيك أفضل مثال على ذلك، حوكم فيها الإسبان بشدة على ما فعلوه بالهنود وحتى فى وقتنا الحاضر. هل فعلوا هم ذلك حقاً؟ نحن فعلناه. نحن الغزاة.

لقد كان أبائنا وأجدادنا هم من جاءوا إلى شواطئنا وأعطونا أسماءنا واللغة التي نتحدث بها وأعطونا أيضاً عادة وضع مسئولية أى شر نرتكبه على عاتق الشيطان. لكننا بدلاً من عمل إصلاحات لما فعلوه بتحسين وتصحيح علاقتنا بمواطنينا المحليين وتمازجنا معهم والتحامنا معاً لنصنع ثقافة جديدة كان يمكن لها أن تكون نوعاً من صناعة الأفضل من الثقافتين، احتفظنا نحن الأمريكان اللاتينيين المستغربين بأسوأ عادات أسلافنا، وتعاملنا مع الهنود أثناء القرن التاسع عشر والعشرين كما تعامل الإسبان مع الأزتيك والإنكا بل وبشكل أسوأ أحياناً يجب أن نتذكر أنه فى بلاد مثل شيلي والأرجنتين تمت إبادة الثقافات المحلية بانتظام فى عهد الجمهورية (فى القرن التاسع عشر) وليس فى عهد المستعمر. فى الحقيقة نحن نمتلك عقلية الغزاة فى العديد من بلادنا وفى بيرو كذلك بالرغم من البلاغة الزائفة والسخط المنافق لأدبائنا وسياسيينا.

ويمكننا فقط فى المجتمعات التى يقل أو ينعدم فيها أهالى البلاد الأصليون أو التى انصهر فيها البدائيون أن نتحدث عن المجتمعات المندمجة. أما المجتمعات الأخرى فتظهر تفرقة عنصرية واضحة وأحياناً غير واعية لكنها مؤثرة جداً. ورغم أهمية الاندماج فإن مشكلة الوصول إليه تكمن فى الفجوة الاقتصادية الضخمة بين المجتمعين. فالفلاحون الهنود يعيشون بطريقة بدائية لدرجة يصبح معها التواصل مستحيلاً ويمكنهم الاختلاط ببيرو الأخرى فقط عندما ينتقلون إلى المدن، أما الثمن الذى يجب عليهم دفعه مقابل الاندماج فثمن باهظ هو التخلي عن ثقافتهم ولغتهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم وتبنى ثقافة أسيادهم القدامى، وبعد جيل واحد يصبحون مخلطين **Mestizos** لن يصبحوا هنوداً بعد ذلك.

ربما ليست هناك طريقة واقعية أخرى لدمج مجتمعاتنا سوى مطالبة الهنود بدفع هذا الثمن. ربما تكون الفكرة المثالية فى الحفاظ على الثقافات البدائية لأمريكا هى يوتوبيا لا تتوافق مع الهدف الأكثر إلحاحاً وهو تأسيس مجتمعات تتناقص فيها الفوارق الاقتصادية والاجتماعية بين المواطنين إلى حدود معقولة حتى يتمتع الجميع بحياة حرة وكريمة على الأقل. لكننا فى جميع الأحوال لم نكن قط قادرين على تحقيق أى من هذه الأفكار المثالية ومازلنا بالضبط كما كنا عندما دخلنا التاريخ الغربى، نحاول معرفة من نحن وكيف سيكون مستقبلنا.

إذا أُجبرت على الاختيار بين الحفاظ على ثقافة الهنود وبين هضمها تماماً فإننى بحزن شديد أختار تحديث السكان الهنود لأن هناك أولويات، وأولها بالتأكيد، محاربة الجوع والبؤس. تدور روايتى: الراوى "El hablador" حول قبيلة صغيرة جداً فى الأمازون تدعى ما شيجوينجاس Machiguengas ماتزال ثقافتها حية بالرغم من حقيقة اضطهادها وقمعها منذ أيام الإنكا. هذا يدعو للاحترام. مازال الماشيجوينجاس يقاومون التغيير لكن عالمهم هش جداً لدرجة أنهم لا يستطيعون المقاومة أكثر من ذلك، لقد تناقصوا حتى وصلوا عملياً إلى لا شيء. أمر مأساوى أن تدمر إمكانية ثقافة مازالت حية ومازالت ملهمة حتى لو كانت بدائية لكن ما أخشاه هو أنه يجب علينا الاختيار لأننى لا أعرف أى حالة أمكن فيها أن يوجد الشيطان معاً فى الوقت نفسه إلا فى تلك البلاد التى نشأت فيها ثقافتان مختلفتان ومتزامتان بشكل أو آخر. لكن حينما تكون هناك هذه الفجوة الاقتصادية والاجتماعية يصبح التحديث ممكناً فقط فى حالة التضحية بالثقافات الهندية.

من أكثر الأمور المحزنة بخصوص ثقافة أمريكا اللاتينية، وفى بلاد مثل الأرجنتين، إعطاء رجال نوى ذكاء عظيم ومثاليين حقيقيين مبررات أخلاقية وفلسفية للاستمرار فى تدمير الثقافات الهندية الذى بدأ بالغزاة. بالنسبة إلى تعتبر حالة دومينجوف، سارمينو محزنة بشكل خاص؛ لأننى أقدره بشدة فقد كان كاتباً عظيماً ومثالياً عظيماً أيضاً؛ وكان مقتنعاً تماماً بأن الطريقة الوحيدة التى يمكن أن تصبح بها الأرجنتين عصرية هى التغريب؛ أى عبر اقتلاع كل ما هو غير غربى، واعتبر التقاليد الهندية التى كانت لاتزال موجودة فى ريف الأرجنتين عقبة كبرى فى طريق تقدم وتحديث البلاد، فأعطى المبررات الأخلاقية والثقافية لصالح ما تبين أنه إبادة القسم الأعظم من السكان المحليين ومازالت تلك الغلطة المأساوية تحوم فى روح الأرجنتين. وفى الأدب الأرجنتينى ثمة فراغ يحاول الكتاب ملأه باستيراد كل شىء والأرجنتينيون هم أكثر شعوب أمريكا اللاتينية فضولاً وكوزمو بوليتانية، لكنهم مازالوا يحاولون ملء الفجوة التى أحدثها تدمير ماضيهم.

لهذا يصبح مهماً بالنسبة إلينا نحن - الأمريكان - أن نراجع الأدب الذى يقدم شهادة عن الاكتشاف والغزو. ففي الحكايات نحن لا نحلم فقط بالزمن الذى اختلطت فيه أنساب خيالننا مع واقعنا، لكننا نجد بها مزيجاً عجيباً من الواقع والخيال، من الواقع والإبداع الأدبى فى عمل موحد، وهو أدب جامع بمعنى أنه أدب لا يحتوى فقط على الواقع الموضوعى لكن الواقع الذاتى أيضاً فى توليفة جديدة. الفرق بالتأكيد هو أن تلك الحكايات أنشأت هذه التوليفة من خلال الجهل والسذاجة، أما الكتاب المعاصرون فأنشأوها عبر التدقيق، لكن يمكننا إيجاد رابطة. هناك سير خيالية بشكل خاص وحتى وهمية فى ماتصفه من أفعال، مثل وصف الرحلة الأولى للأمازون فى سيرة جاسبر دى كارفاجال إنها استثنائية مثل رواية غرائبية وبالتأكيد استخدم جارسيا ما ركيز تيمات من الحكايات فى أدبه.

نتعلم أيضاً من الحكايات عن جذور مشاكلنا والتحديات التى لم تحل، وفى هذه الصفحات نصف الأدبية نصف التاريخية يمكننا أيضاً أن نلاحظ بشكل غامض ومدهش وغير محدد وعداً بشىء جديد وهائل، شىء إذا تحول فى أى وقت إلى واقع لأثرى العالم مطور الحضارة. وقد حصلنا على أعراض فردية فقط من هذا الوعد فى أدبنا وفننا على سبيل المثال ، لكننا لا يجب أن نكافح من أجله فقط فى أدبنا. بل يجب ألا نتوقف حتى يعبر وعدنا من أحلامنا وكلماتنا إلى حيواتنا اليومية ويصبح واقعاً موضوعياً. يجب ألا نسمح لبلادنا أن تختفى كما اختفى أستاذه العزيز بوراس بارنيكيا، قبل أن نكتب فى الحياة الواقعية العمل الضخم الذى نعد أنفسنا لتحقيقه منذ تعثرت السفن الثلاث على ساحلنا.

الهوامش

- (١) أوجستو روبا ستوس (١٩١٧). كاتب باراجوانى . مؤلف (ابن الإنسان) (١٩٦٠)، وهى تقريراً بورتريه أسطورى لتاريخ باراجواى، و "أنا الأعلى" (١٩٧٤) رواية عن ديكتاتور .
- (٢) فرانسيسكو دى أوريلانا (١٥١١-١٥٤٤) رحالة إسباني و مكتشف نهر الأمازون (١٥٢٨).
- (٣) جاسبر دى كارفاجال (١٥٠٠-١٥٤٤) مؤرخ إسباني وصل ليما في ١٥٢٨ كتب كتاب اكتشاف نهر الأمازون (١٥٤٥).
- (٤) فرانسيسكو دى كارفاجال (١٤٦٤-١٤٥٨) غاز إسباني حارب مع بيزارو في غزو بيرو.
- (٥) أنطونيو دى كالانشا (١٥٨٤-١٦٥٤) مؤرخ إسباني مؤلف التاريخ النموذجي لأخوية سان أوجستين في بيرو ١٦٢٨ - ١٦٥٣ (١٦٥٤) وهو عمل اخباري ثري جدا عن بيرو الاستعمارية.
- (٦) بابلو جوزيف دى أريجا (١٥٦٤-١٦٢٢) جيزويت إسباني كان يدرس البلاغة في أكاديمية سان ماركوس الملكية ثم أصبح عميدها في عام ١٥٨٨ وكتب اقتلاع الوثنية في بيرو (١٦٢١).
- (٧) تاهوانتينسويو الاسم الذي يطلق على إمبراطورية الإنكا بأكملها .
- (٨) فرانسيسكو بيزارو (١٤٧٦-١٥٤١). غازي بيرو، ولم يكن مثل كورتيز، بل كان جنديا فظا وغير مثقف.
- (٩) إنكا أتاوالبا (توفي عام ١٥٣٢) الإنكا الأخير، الابن المفضل لهوا يانا كاباك. وقد أسر أتاوالبا على يد بيزارو في ١٦ نوفمبر ١٥٣٢ وأطلق سراحه بغدية. أمر بقتل أخيه غير الشقيق هو أسكار و أعدم عقاباً على هذه الجريمة.
- (١٠) الأمير هو أسكار (توفي عام ١٥٣٢) تقاسم مع أخيه غير الشقيق أتاوالبا إمبراطورية الإنكا بعد وفاة الأب ١٥٢٥.
- (١١) كازكو مدينة تأسست في القرن الحادي عشر على يد مانكو كاباك، كانت عاصمة إمبراطورية الإنكا وقت الغزو الإسباني في ١٥١٩.
- (١٢) مانكو إنكا ولد في كازكو، ابن هوايانا كاباك وماما رونتيا، اصطحب بيزارو عندما دخل المدينة وكان مسئولاً عن العديد من الغارات على مواقع إسبانية.

اكتشاف طريقة للكتابة سارتر المدرسة العسكرية وزمن البطل

عملية الكتابة هي عملية يقوم فيها كل جزء من شخصية الكاتب بدور؛ فالكاتب لا يكتب بأفكاره فقط بل بغرائزه وحواسه أيضاً. كما يلعب الجانب المظلم للشخصية دوراً مهماً للغاية في عملية كتابة كتاب. فالعامل العقلي هو أحد الأشياء التي لا يعيها الكاتب بشكل كامل، لذا فإنه عندما يدلى بشهادته عن كتبه إنما يؤدي ذلك بشكل ذاتي محض ويعطى صورة واضحة فقط عما أراد أن يقوم به وهي صورة نادرة ما تتطابق مع ما قام به بالفعل. لهذا يصبح القارئ في بعض الأحيان في موقع يتيح له الحكم بشكل أفضل على عمل الكاتب بشكل أفضل من الكاتب نفسه.

لقد أعطيت روايتي (المدينة والكلاب) La Ciudad y los perros العنوان الإنجليزي "زمن البطل". ويجب على القول إنه لم يعجبني؛ لأن زمن البطل لا يعطى فكرة العنوان الأصلي نفسها لكن ناشري اختار هذا العنوان وعندما اقترحت أنا عنوان المدينة والكلاب، قال إن هذا العنوان غير مثير للانتباه على الإطلاق؛ فأطلقنا على الرواية عنواناً يجذب الانتباه أكثر. لكن زمن البطل لا يعتبر معادلاً حقيقياً للعنوان الأصلي. كنت قد كتبت هذه الرواية التي كانت أولى رواياتي (كتبت من قبل كتاب قصص قصيرة) فيما بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦١. واستغرقت كتابتها ثلاثة أعوام، وكانت تجربة مهمة؛ لأنني أكتشفت أشياء عديدة عن الأدب وعن نفسي كما تعلمت طريقة للكتابة ما زلت أتبعها من حينها في كل رواياتي وكتبي الأخرى. تعلمت - أثناء فترة كتابتي لهذا الكتاب - شيئين عن نفسي. أولاً أن التجربة الشخصية هي دائماً المادة الخام لما أكتبه. فكل إبداع من قصص قصيرة وروايات ومسرحيات بدأ تجارب شخصية؛ أي إنني كتبت هذه الأعمال؛ لأن شيئاً ما قد حدث لي أو لأنني قابلت شخصاً ما أو قرأت شيئاً أصبح تجربة مهمة بالنسبة إلي. وعلى الرغم من أنني لا أكون دائماً واعياً

بالأسباب التي تجعل تجربة محددة تعلق بذاكرتي بهذه الحيوية ولا لماذا تصبح تجربة ما تدريجياً مصدراً لتشجيعى على الخلق والتخيل حيالها فإن كل إبداعى يبدأ بهذه الطريقة.

يقع زميلى البيرونى «خوسيه ماريا أرجويداس» ضمن كتاب أمريكا اللاتينية الذين أقدرهم ، والذين يكتبون مباشرة من خلال تجربتهم الشخصية وعلى الرغم أن خوسيه ليس معروفاً بشكل واسع فى الخارج فإنه كان كاتباً مهماً وروائياً مثيراً وكاتب قصص قصيرة كما كان أيضاً أنثروبولوجياً وكانت لديه معرفة حميمة بالثقافة الهندية وهو شئ يمتلكه القليلون جداً من كتاب أمريكا اللاتينية، وكتب أيضاً مقالات مثيرة عن الثقافة الهندية والعالم الهندى. ذلك أنه ولد فى مجتمع هندى ولم ينتقل إلى المجتمع الأبيض حتى بلغ السابعة عشرة من عمره. وعليه فإن كل كتبه عبارة عن إعادة بناء لهذا العالم الهندى الذى عرفه أثناء طفولته وأنا أقرأ له بإعجاب شديد وربما كان له بعض التأثير على ما أكتبه خاصة روايته الأولى los nos profundo (الأنهار العميقة) التى لاقت نجاحاً عظيماً فى بيرو حيث نشرت لأول مرة. وعلى الرغم من تفرد تجربته فى الأدب البيرونى فإن هناك كتاباً «لاتين» أمريكيين آخرين لهم تجارب مشابهة فى بلادهم مثل الكاتب المكسيكى خوان رالفو الذى كانت له تجربة مباشرة مع إحدى الثقافات الهندية؛ ورواباستوس الكاتب الباراجوائى إذ يمكنك من خلال كتبه أن ترى أنه كان ذا علاقة حميمة بالعالم المحلى. كانت التجربة الشخصية التى أمدتنى بالمادة الخام لكتاب «زمن البطل» هى الوقت الذى قضيته فى مدرسة عسكرية داخلية تدعى ليونشيو برادو Leoncio Prado وذلك فى الفترة ما بين ١٩٥٠ و ١٩٥١ أى عندما كنت فى الرابعة عشرة والخامسة عشرة سنة من عمرى. فى الحقيقة يجب أن أخبركم شيئاً عن هذه المدرسة وعن بيرو فى ذلك الوقت، فبيرو كانت ومازالت مجتمعاً هجيناً ليس لبلد واحد بل لعدة بلاد توجد معاً فى أمة واحدة ويأفراد ينتمون لهذه البلاد المنفصلة ويملكون صلة ضئيلة ببعضهم البعض. فإذا كنت مثلى بيرونى مولود فى عائلة من الطبقة المتوسطة وتعيش فى أحد أحياء الطبقة المتوسطة فى ليما فستكون لديك فكرة محدودة عن ما بيرو بلدًا ومجتمعاً. فربما تظن أن بيرو هى بلد للبيض . الطبقات

الاجتماعية والاقتصادية المستغربين والمتحدثين بالإسبانية، أناس لهم أسلوب حياة متحضر بل وحتى مرفه لكن لن تتاح لك الفرصة لرؤية مجرد هندي واحد لو كنت تحيا فى ليما فى ميرافلوريس وهى ضيعة أنيقة للطبقة المتوسطة فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات؛ لأن الهنود كانوا عمليا فى الريف فى منطقة الإنديز أو فى الجيوب الخارجية للمدينة التى لا يذهب إليها أبداً صبى من عائلة من الطبقة المتوسطة.

وهكذا كانت فكرتى عن بيرو صبيبا محدودة ومشوهة أعتقد أن هذه هى خبرة معظم البيرونيين بشكل أو بآخر. كل شخص يعيش منعزلاً فى عالم صغير يخصه، وعمليا جاهل تماما بطبيعة حياة البيرونيين الآخرين . كنا محاطين بعالم من الجهل والتحامل تعاملنا معه كأمر مسلم به على أنه الواقع الموضوعى إن التقسيمات فى بيرو عديدة. أولاً: عرقية ، فهناك بيرو للبيض وبيرو للهنود وبيرو للسود والأقليات الصغيرة من البرونيين الآسيويين وسكان منطقة الأمازون . ثانياً: هناك القسمة بين بيرو الحضر وبيرو الريف، وهما عالمان منفصلان، مختلفان تماماً فى العادات والطقوس، فى إيقاع الحياة وأيضاً فى اللغة؛ لأن الإسبانية كان يجرى التحدث بها فى المدن بينما يجرى التحدث فى الريف بلغة الكويشا أو الأمارا أى اللغات المحلية. ثالثاً: كانت هناك التقسيمات الجغرافية والإقليمية وهى قوية جداً اليوم لكنها كانت أكثر حتى من ذلك من خمسة وثلاثين عاماً خلت مابين المنطقة الساحلية والإنديز وأدغال الأمازون. هذه العوائم الجغرافية الثلاثة مثلها مثل ثلاثة بلدان مختلفة فى بيرو.

فى ذلك الوقت كان هناك القليل من المؤسسات التى تمثل فيها البلد كلها. إحدى هذه المؤسسات النادرة الممثلة حقاً لكل التعقيد وللجماعات الاجتماعية والثقافية والعرقية المختلفة كانت هى هذه المدرسة العسكرية: ليونشيو برادو. كانت مدرسة ثانوية للسنوات الثلاث الأخيرة فقط . وقد أنشئت فى أواخر الأربعينيات . ولعدة أسباب كان بالمدرسة شباب من الطبقات الاجتماعية والاقتصادية كافة. فهناك أولاد من الطبقة العليا أرسلهم ذوهم إليها كأنها نوع من المدارس الإصلاحية . كانوا أولاداً عنيدون متمردون تتعذر السيطرة عليهم أرسلوا إلى هناك؛ لأن عائلاتهم رأت أن النظام العسكرى سيكون جيداً للشباب المتمرد. كما كان هناك العديد من الصبيان من الطبقة

المتوسطة ذهبوا إلى ليو نشيو برادو إعداداً لمستقبل عسكري إذ أرادوا أن يصبحوا ضباطاً في الأسطول مثلاً، واعتقدوا أن هذه المؤسسة ستكون مدرسة تأهيل جيدة بالنسبة إليهم، وكان هناك أيضاً العديد من الطلاب من الطبقة الأدنى بل وحتى من أكثر العائلات فقراً وتواضعاً في البلاد حيث كان المائة طالب الأوائل الذين يجتازون اختبار الدخول يتلقونَ منحة تعفيهم من مصروفات التعليم. وقد فتحت هذه السياسة المدرسة أمام أولاد فقراء جداً من حوارى ليما وجيوياها. مما جعل كل الأجناس والطبقات الاجتماعية وحتى المناطق المختلفة في بيرو ممثلة في المدرسة التي كانت بشكلٍ ما نوعاً من النموذج المصغر لما كانت عليه بيرو.

كان الأولاد بين الثالثة عشرة والسادسة عشرة من عمرهم، وقد جلبوا معهم جميعاً عالمهم الخاص إلى المدرسة: تحاملاتهم وتقاليدهم ورؤيتهم الخاصة لبيرو. وكانت كل هذه الرؤى تتصارع مع بعضها البعض وكان الأولاد جميعاً يخضعون للنظام العسكري حيث كانت فكرة المدرسة هي توفير كل من التوجيه العسكري والتعليم الأكاديمي، كما يحصل الطلاب العسكريون على دبلومة ضباط احتياط تعفيهم من الخدمة العسكرية حيث كانت المدرسة تخضع لإدارة أحد أفرع الجيش وهو المشاة وتم تنظيمنا ككتيبة جيش وتلقينا تدريباً عسكرياً غاية في الانضباط والجدية بجانب التعليم الأكاديمي. ويجب على القول إن هذه التجربة كانت مهمة في حياتي. والآن وأنا أنظر ورائي أشعر بالامتنان للمدرسة العسكرية؛ لأنني عرفت ما بيرو الحقيقية التي لم يكن عندي فكرة عنها قبل ذهابي إلى ليونشيو برادو ؟

لكن التجربة كانت صعبة للغاية بالنسبة إليّ. كانت نوعاً من الجرح فقد عشت طفولة محمية بشكل كبير ودللتني عائلتي بشدة. كنت أظن عندما ذهبت إلى المدرسة العسكرية أن الحياة طيبة ولم تكن لدى فكرة أن الحياة يمكن أن تكون أيضاً عنفاً ووحشية، وأن الاختلافات الاجتماعية والعرقية والاقتصادية يمكن أن تعني حرباً حقيقية بين البشر. كما لم تكن لدى فكرة عن أن النظام العسكري وتمجيد القيم العسكرية والإنسانية والفحولة Machismo والأعمال البدائية يمكن أن تصبح شيئاً عنيفاً ومتوحشاً للغاية. كنت مصدوماً ومرعوباً خلال الأسابيع وربما الشهور الأولى في هذه المدرسة العسكرية.

من ناحية أخرى وعلى الرغم من حقيقة أنني عانيت بشكل لا يستهان به من الانعزال وكل التقاليد العنيفة المتعلقة بالتدريب العسكرى، فإننى استمتعت بالمدرسة بطريقة واحدة فقد تعلمت كيف أقرأ . كنت دائماً مبهوراً بالمغامرة وقرأت روايات عن المغامرة بشكل نهم. لكن أن أتعلم كيف أقرأ كان شيئاً غاية فى الأهمية فى حياتى، خاصة؛ لأننى اكتشفت هذا الاحتمال الغريب عن إمكانية معايشة حياة مليئة بالمغامرات من خلال الأدب الذى أقرأه.

وأعتقد أننى منذ سن مبكرة حلمت بحياة مليئة بالمغامرات مثل أحد أبطال روايات سالجارى^(١) وجول فيرن والكسندر دumas وهم مؤلفون قرأتهم بعاطفة متأججة. كانت هذه المدرسة الداخلية هى أولى مغامراتى الحقيقية فى الحياة. فحتى هذا الوقت كانت لدى مغامرات أدبية ومتخيلة من خلال قراءة الكتب، على أن المدرسة العسكرية كانت مغامرة حقيقية متوحشة وعنيفة لكنها مغامرة مماثلة لهذه المغامرات الأدبية. بل إن فكرة كونى أتحوّل إلى بطل لمغامرة مشابهة لهذه المغامرات الأدبية بشكل ما ساعدتني على مقاومة وتحمل تجربة كونى طالباً فى مدرسة عسكرية. ومنذ أسبوعى الأول فى المدرسة أدركت اننى سأكتب يوماً ما رواية مبنية على هذه التجربة و شعرت فوراً أن هذا النوع من التجارب هو ما أحتاجه كي أكتب رواية مغامرات خاصة بى. وكان هذا ما فعلته. إلا أنه كان مستحيلاً بالنسبة إلى أن اكتبها فى أثناء معاشتى لهذه التجربة أو بعدها مباشرة. وكانت هذه الحقيقة أيضاً شيئاً اكتشفته من هذه الرواية الأولى . إننى أحتاج تجربة شخصية لأبداع، و أتخيل وأخلق أدباً، لكننى فى الوقت نفسه أحتاج بعض المسافة. نوعاً ما من المنظور لهذه التجربة حتى أشعر أننى حر بما فيه الكفاية كي أتناولها وأحولها إلى أدب فإذا كانت التجربة قريبة جداً أشعر بأننى مكبوح. فلم أكن قادراً قط على كتابة أدب عن شىء حدث لى مؤخراً فإذا كانت حميمية الواقع الحقيقى، الواقع المعيش يمكن أن يكون لها تأثير مقنع على خيالى فإننى أحتاج لمسافة، مسافة فى الزمان وفى المكان.

وقد جرت الأمور هكذا مع «زمن البطل». فقد حاولت أن أكتب رواية مبنية على تجربتى عندما كنت فى الجامعة فى ليما. لكننى لم أستطع ذلك رغم محاولتى لمرات

عديدة .أما فى عام ١٩٥٨ فحصلت على منحة لمدرىد لإنجاز رسالتى للدكتوراه وبدأت فى كتابة الرواية فوراً بعد الوصول إلى هذه المدينة. وهكذا فقد كانت هناك أعوام ستة تفصل بينى وبين تجربتى فى لىونشيو برادو ، إلى جانب المسافة الفيزيائية الهائلة بين مدرىد وليما بالطبع.

لقد ذكرت قبلاً أننى اكتشفت أسلوباً فى الكتابة وهو أسلوب أصبحت أمارسه من وقتها فى كل رواياتى ومسرحياتى. هذا الأسلوب هو تقريباً ما يأتى : بالنسبة إلى أصعب جزء وأصعب وجه هو البداية. إن لها هذه الصعوبة الخاصة؛ لأننى أحتاج إلى أن أقاتل ضد فقدانى للأمان وهو أمر أشك فى أننى سأتمكن من التغلب عليه على الإطلاق ، والطريق الوحيد الذى يمكننى من كسر هذا الموقف المحبط هو الكتابة بشكل ميكانيكى مشابه لما يدعوهُ السرياليون الكتابة الأوتوماتيكية فاكتب أولاً مسودة من الرواية أحاول فيها أن أنشئ لا القصة ولا الحبكة بل إمكانيات الحبكة.أكتب بدون تفكير كثير محاولاً أن أتخطى كل أنواع النقد الذاتى بدون توقف وبدون إعطاء أى اعتبار لأسلوب أو بنية الرواية، واضعاً فقط على الأوراق كل شىء يمكن استخدامه مادة خام، مادة بدائية جداً من أجل تطوير لاحق فى القصة .عندما أبدأ فى كتابة رواية تكون عندى فكرة عامة عما ستصبح عليه القصة وأحمل فى عقلى بعض المسارات التى تشكل تاريخ الأحداث: كأن تبدأ إحدى الشخصيات هنا وتنتهى هناك، على سبيل المثال. ويكون معنى هذا النوع من المعلومات عن الشخصيات، شكل عام للقصة. لكننى لا أحترم أبداً هذا الشكل العام هذه الخطة. فأننا أحتاج سياقاً عاماً. لكننى أعرف أننى سأغيره بطرق عديدة. فما أستمتع به حين أكتب رواية هو اكتشاف الاحتمالات الممكنة لأى قصة وأنا أعرف أن فكرتى العامة عن قصة ما، ستكون فقط نقطة إنطلاق لشىء سوف يدفعنى فى طريق غير متوقع. هذا هو ما أستمتع به وهذا هو ما أحبه عندما أكتب كتاباً: اكتشاف أن شىئاً ما كان يدفعنى فى اتجاه كان من غير الممكن بالنسبة إلى أن أتوقعه عندما بدأت وأعتبر نفسى انتهيت من كتابة كتاب عندما أصبح متعباً للغاية من إعادة كتابته، حتى أصبح غير قادر على احتمال فكرة الاستمرار فى العمل فيه. لقد سئلت ذات مرة إذا كنت أعيد قراءة عملى؟ لا أفعل هذا مطلقاً. أحياناً عندما

أكون بصدد مساعدة مترجم، أعود لمشهد ما لكننى لا أحب أن أقرأ أى شيء فى سياق المتكامل ؛ لأننى أشعر دائماً بأننى كان من الممكن أن أحقق أفضل من هذا بكثير.

دائماً تكون أول نسخة للرواية فوضوية. بمعنى أن احتمالات القصة تتنامى فى طرق متعارضة. فأكتب الأحداث نفسها مرتين أو ثلاث من وجهات نظر مختلفة ومن أكثر من منظور مختلف بل أنشى أحياناً مسارات متعارضة للحبكات دون محاولة حل هذه التعارضات أوحى تغيير أسماء الشخصيات أو الأماكن التى تتم فيها الأحداث والحكايات، فتصبح فى النهاية نوعاً من الصهارة المؤلة للغاية فى كتابتها لكننى أعرف أننى بمجرد الانتهاء من هذه الصهارة سأتوقف عن الكتابة بفوضوية ؛ لأن كل الاحتمالات أصبحت موجودة وإحساسى بعدم الأمان سيختفى، وستصبح الكتابة تجربة ممتعة ومثيرة. كل هذا اكتشفته فى روايتى الأولى وأنا أقاتل ضد نفسى بضراوة. إننى حين حصلت على هذه المسودة، هذه الصهارة بدأت أشعر بما هو معنى الخلق. لهذا أقول إن ما يمتعنى حقاً ليس هو الكتابة تحديداً بل تحرير الرواية. بالطبع يقوم الكتاب الآخرون بأعمالهم بشكل مختلف، فمثلاً لايقوم خوليو كورتاثر بكثير من إعادة الكتابة ولقد ذهلت عندما علمت أنه كتب نسخة واحدة من هوبسكوتش Hop- scotch فالنسخة الأولى كانت هى نفسها النسخة النهائية. أى عندما كان كورتاثر يجلس كل صباح لم يكن عالماً بما سيحدث فى الرواية. وقام الكتاب بأكمله بهذا الشكل التلقائى وهو أمر غير وارد بالنسبة إلى .

كتابة كتاب يمكن أن تكون تجربة مؤلة لكن هناك أيضاً لذة. يمكننى أن أقول إنه يمكنك الحصول على لحظات عظيمة من اللذة، إثارة عظيمة. لكنها استثناء محدود بالنسبة إلى تجربة الكتابة اليومية. وبالنسبة إلى يبدأ الإبداع حقاً عندما يتعين على أن أختار، أن انتقى وأن أ حذف أشياء لاتناسب تطور القصة. وعندما أكتشف أن بين هذه الصهارة العديد من المسارات المنطقية والمترابطة وبعض القوى أو الدوافع فى الشخصيات يجب تتبعها واستخدامها يبدأ إحساسى بأننى فى غمار عملية إبداع أدبى واختراع شيء ما. ودائماً أكتب نسخة ثانية أركز فيها تماماً على بنية الرواية وفى هذه

المرّة لا أهتم كثيراً باللغة؛ باستخدام الكلمات والعبارات، وأصبح منشغلاً تماماً بتنظيم القصة وإبداع البنية الزمنية للرواية. ففي الوقت الذي كتبت فيه «زمن البطل» لم أكن أعرف أنه من وجهة نظر تقنية هناك مسألتان أساسيتان ينبغي حلّهما أو إبداعهما في أثناء كتابة رواية. لكنني اكتشفت ذلك بعدما. أولى هاتين المسألتين هي ابتداء راوٍ فأنا أعتقد أن الراوى هو أهم شخصية في الرواية، وتظهر هذه الأهمية في بعض الأحيان حين يكون شخصاً محورياً، شخصية محورية في الرواية، وفي حالات أخرى لا يكون الراوى شخصية روائية، ليس شخصاً مرثياً بل إنساناً غير مرثى، وفي هذه الحالة يكون خلقه أكثر تعقيداً وصعوبة من خلق إحدى شخصيات الرواية.

عندما كتبت «زمن البطل» لم أكن عالماً بدور الراوى أو واعيّاً به ثم اكتشفت غريزيا أن اختلاقه في غاية الأهمية؛ لأنك إذا لم تلتزم بتأسيس القوانين التي يعمل الراوى من خلالها وينشئ الأحداث ويقترب منها ويتخذ مسافة تجاه الأحداث التي يرويها فإن قوة الإقناع في الرواية ستختفي بكاملها. يمكنك أن تعطى أى نوع من السلطة للراوى لكن دائماً من خلال نظام محكم فإذا كان النظام واضحاً ومحكماً تتحقق قوة الإقناع وإذا لم تكن هناك علاقات ترابط وكان الراوى يتصرف بشكل عشوائى فإن هذا يترجم فوراً عند القارئ إلى عدم تصديق. سيشعر القارئ أن هناك شيئاً ما خطأ وأن ما يتم إخباره به لا يحدث حقاً وإنما هو فقط مفروض عليه بعجرفة. لهذا يجب على الراوى أن يكون مخلصاً للقوانين التي تخلق نظام القص في الرواية.

أما ثانياً مشكلة أساسية يتحتم على كاتب الرواية حلّها فهي مسألة الترتيب الزمني، فالراوى والزمن هما ما يمنحان الأدب تمايزه واستقلاله عن دنيا الواقع. فالرواية لا تماثل أبداً الحياة الحقيقية. الرواية عالم منفصل، عالم يمتلك شيئاً يختلف جوهرياً عن الواقع الحقيقى؛ لأنها واقع أدبى يتعارض دائماً مع الواقع الحقيقى. والفرق بين كلا الواقعين هو وجود هذا الراوى، ففي الواقع الحقيقى لا يوجد راوٍ، وكذلك البنية الزمنية في الأدب فهي لا تتماثل أبداً مع البنية الزمنية في الحياة الحقيقية؛ فالتسلسل أو الترتيب الزمني والطريقة التي ينساب بها الزمن في الأدب يختلفان عن الزمن الحقيقى. وتنسيق الزمن هو أحد الأوجه التي يمكنك من خلالها تتبع أصالة عالم

خيالى. فالطريقة التى يرتب بها كل روائى وكل كاتب للأدب الزمن هى ما يعطى لعمله الأدبى أصالته ، ومرة أخرى تمايزه، وقد اكتشفت أهمية وجود نظام محكم للراوى والبنية الزمنية فى رواية «زمن البطل».

كما رأينا كانت تجربتى فى المدرسة العسكرية أحد التأثيرات المهمة فى كتابة هذه الرواية وكان هناك تأثير آخر للمفكر والكاتب الفرنسى جان بول سارتر. فقد قرأت سارتر بإعجاب وحماسة عظيمين عندما كنت بالجامعة. وكانت الوجودية فى الفلسفة مؤثرة فى العالم كله وبكل تأكيد فى الجامعة التى كنت ملحقاً بها فى بيروت. كانت أهمية سارتر تكمن تحديداً فى أننى اكتشفت من خلاله الأدب الحديث، إذ بدأت اكتشاف أهمية الشكل فى الأدب عندما كنت أقرأ رواياته وقصصه القصيرة لكن الأهمية الكبرى كانت لأفكار سارتر عن الأدب ، عما ينبغى أن يكون عليه الأدب وما ينبغى أن يكون عليه الأديب وكانت أفكاره عن الأدب الملتزم مطلقة الأهمية بالنسبة إلى.

لقد أصبحت فى ذلك الوقت سياسياً للغاية وكنت شديد الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية وانضمت إلى الحزب الشيوعى فى بيروت. ولأن الواقعية الاشتراكية كانت الفلسفة الجمالية الرسمية للحزب الشيوعى فقد كانت لى علاقة صعبة مع الرفاق فى الحزب؛ لأننى لم أستطع أن أشاركهم هذه الفلسفة، أى العقيدة الجمالية للواقعية الاشتراكية هذه والتى أمنت بالأدب دعاية، وسيلة لنشر الأفكار السياسية وفلسفة صحيحة للبروليتاريا فبالرغم من كثرة قراءتى فى الماركسية خلال هذه الفترة كانت لدى هذه الاختلافات بسبب سارتر (الذى كان دائماً فى علاقة حب/ كراهية مع الماركسية) فإن أفكار سارتر عن الأدب والعلاقة بين الأدب والتاريخ كانت مقنعة جداً بالنسبة إلى لدرجة أننى لم أستطع قط أن أقبل العقيدة الرسمية للحزب، ففى الحقيقة لم أكن قط ماركسياً أرثوذكسياً. كنت فقط ولفترة قصيرة جداً من الزمن ماركسياً غير أرثوذكسى على الإطلاق ففى «زمن البطل» يمكنك أن تشعر بشيء من الاتجاه الماركسى لكنى لا أعتقد أنه ظاهر فى أى من كتبى اللاحقة .

لقد أعجبتنى فكرة سارتر القائلة بأن الأدب ليس - ولا يمكن أن يكون - مجانياً وأنه من غير المقبول أن يصبح الأدب مكرساً بشكل خالص للمتعة. وأن الأدب خطير؛

لأن الكاتب من خلال كتبه يمكن أن يكون صوتاً لمجتمعه ويمكن أن يغير أشياء في الحياة. كنت أحفظ عن ظهر قلب مقدمة «العصور الحديثة» Le temps Moderne وهي مجلة أدبية أصدرها سارتر في فرنسا في أواخر الأربعينيات. حيث قال فيها إن الكلمات أفعال يمكنها أن تنتج تغييراً اجتماعياً وتغييراً تاريخياً وإنه إذا كانت للكاتب هذه السلطة فإن عليه التزاماً أخلاقياً بأن يستخدمها في القتال من أجل ضحايا المجتمع وفضح كل المستور وكل الأفعال الخاطئة في زمنه. كما أعجبت أيضاً بفكرة سارتر عن أن الأدب شديد الارتباط بالزمن المعاصر وأنه من غير المقبول أخلاقياً استخدام الأدب في الهروب من المشاكل المعاصرة.

عندما أرغب في الكتابة عن أمور سياسية أكتب مقالات أو بحوثاً أو ألقى محاضرات. فأنا مقتنع بأن الأدب الخلاق ليس وسيلة جيدة لنقل المقولات السياسية. فإذا حاولت أن تستخدم الأدب وسيلة للدعاية السياسية ولنشر أفكار سياسية فإنك تفشل كاتباً. عندما أكتب أدباً أركز على ما هو أدب بالفعل، على شيء أكبر من السياسة. يمكنك أن تستخدم السياسة من أجل الأدب لكن لا يمكنك فعل العكس. لا ينبغي أن يستخدم الأدب لنقل فكرة سياسية؛ لأن النتيجة ستكون تدمير الأدب. لقد قمت بكتابة روايات لعبت فيها السياسة دوراً أساسياً مثل حوار في الكاتدرائية. يمكنك أن تقول إنها رواية سياسية؛ لأن هناك وصفاً لمجتمع خاضع لحكم بيكتاتوري ولأن الأفكار والأحداث السياسية تشكل عنصراً مهماً في العمل، لكن الرواية لم تكتب لنشر أفكار سياسية. إذا كان ما يدفعك للكتابة مقولة سياسية فلا يجب عليك أن تكتب رواية، أو تستخدم أي نوع آخر من الأدب فمن الأفضل لفعل ذلك استخدام (جنس أدبي) أكثر عقلانية مثل المقالة.

أعتقد أن الأفكار السارترية عن المسؤولية الاجتماعية والأخلاقية في الأدب منعكسة بشكل عميق فيما حاولت أن أفعله في روايتي الأولى التي تحتوي بعضاً من الهم الاجتماعي. فما المدرسة العسكرية وحياة الطلاب العسكريين وعلاقتهم بالضباط إلا نوعٌ ما من الحُجّة التي اتخذتها لوصف الصراعات والأشكال العنيفة للمؤسسات التي يمتلكها مجتمع مثل بيرو، بالإضافة إلى المظالم الاجتماعية والاقتصادية في هذا

المجتمع . وفى الوقت نفسه كان تأثير سارتر موجوداً فى مستويات أخرى من الرواية. فعند سارتر لاتجد فقط هذه الأفكار التى تخص مفكراً وفيلسوفاً اجتماعياً لكنك تراه كاتباً للأدب والمسرح، وفى كتابات سارتر ولع غير واع بالجانب المظلم من الشخصية؛ بالسلوك المؤذى وبالأشكال الملتوية للأفعال أو الميول أو الدوافع عند البشر وهذا أمر لافت؛ لأن سارتر ربما كان أحد أكثر الكتاب الذين قرأتهم عقلانية؛ عقلانى بمعنى أن يمارس سيطرة حازمة على مواده فلا يوجد هناك إحساس بالتلقائية فى روايات سارتر ومسرحياته. فالانطباع الذى يصلك كقارئ لأحد كتب سارتر هو أن الإبداع فى حالته كان مثل ناتج ثانوى للذكاء والعقل بدلاً من الدافع التلقائى الطبيعى الذى يمثل القلب فى معظم الأدب. فعند سارتر كل شىء عقلانى، لكن بالرغم من هذا هناك دائماً مظاهر معتمدة من اللاعقلانية فى شخصيات رواياته أو مسرحياته. غالباً ما تعكس شخصياته كآبة حياتها. لكن يمكنك أن ترى من خلال سلوكها وجود شىء غريزى خالص، شىء لايمكن فى الحقيقة ضبطه أو التحكم فيه بالعقل. وأعتقد أن هذا الانتباه للوجوه الأكثر ظلمة فى السلوك الإنسانى متحقق أيضاً فى روايتى الأولى. فافعال بعض الشخصيات تعبر عن النوع نفسه من الولع بهذا السلوك الملتوى لمظهر الشر هذا فى الشخصية. وأعتقد أن هذه الصور ربما نبعت من قراءتى لروايات سارتر.

ومن الكتاب الآخرين الذين كان لهم تأثير على كتابة «زمن البطل» كاتب فرنسى آخر هو أندريه مالرو الذى لم تعد رواياته تقرأ ثانية على نطاق واسع وهو ما يدعو للأسف إذ كان روائياً عظيماً. وقد قرأت رواياته بحماسة عظيمة وربما كانت أحداث روايات مالرو التى يصف فيها المشهد بشكل جمعى فى ذهنى حين كتبت كل هذه الأحداث التى تصف الحركة الجماعية وحياة الطلاب العسكريين فى «زمن البطل». أعتقد أنه كان كاتباً عظيماً للأوجه الجماعية فى الحياة. وفى روايتى الظرف الإنسانى Condition humain والأمل L'espoir بالتحديد نجح مالرو بشكل خاص فى وصف الجماعية؛ أى الطريقة التى تتصرف بها الأعداد الغفيرة من البشر فى المظاهرات الشعبية أو فى الحرب.

وكان وليم فوكنر أحد الكتاب الآخرين الذين كان لهم تأثير على كتابة «زمن البطل». فقد كان له تأثير جبار على الأدب الأمريكي اللاتيني، وقد اكتشفت أعماله عندما كنت أنهى دراساتي الجامعية. وأتذكر أن فوكنر هو أول كاتب قرأته بصحبة ورقة وقلم محاولاً فك طلاسم البنى و الإبداع الشكلي في رواياته، فبقراءة فوكنر تعلمت أن الشكل يمكن أن يكون شخصية في رواية ما بل وفي بعض الأحيان أكثر الشخصيات أهمية، وهو في الحقيقة عبارة عن تنظيم منظور الحكى، استخدام رواة مختلفين وإخفاء بعض المعلومات عن القارئ لخلق الإثارة. كنت مولعاً بسيطرته الفائقة على بنية العمل الأدبي. فنسق القصة يعكس نوعاً ما من الولع بهذه الاحتمالات المنهجية لشكل القصة وهو اكتشاف أدين به فوكنر.

فقصة زمن البطل تُروى على مستويات مختلفة فهناك بعض الشخصيات التي قدمت للقارئ من خلال زاوية رؤية خارجية فقط. فالقارئ يرى ويشاهد الشخصيات تتحرك وتقول أشياء لكنه لا يعلم ما يدور في بخيلة أنفسها، لا يعي الدافع وراء أفعالها. فمثلاً تيريزا وهي شخصية مهمة في الرواية تعد مثالاً على زاوية رؤية خارجية للشخصية. حيث لا يكشف القارئ سوى في نهاية الرواية أنها شخصية واحدة فقط فحتى ذلك الحين تبدو ثلاث شخصيات مختلفة؛ لأنها توصف من خلال عيون ثلاثة طلاب عسكريين مختلفين. عرفها كل منهم في لحظات مختلفة ومنفصلة ومن ثم فكل منهم يحمل صورة مختلفة، فكرة مختلفة عن هذه الفتاة وفي النهاية فقط ندرك أن تيريزا التي كانت أولى صديقات «إسكالفو» ثم «البرتو» هي الصديقة الصغيرة نفسها «لجارجوار» في طفولته والتي تزوجها فيما بعد.

ومن ناحية أخرى قدمت بعض الشخصيات من زاوية رؤية داخلية فقط. لذا ففي حين يعلم القارئ ما وراء أفعالها وسلوكها الخارجى فإن هذا السلوك الخارجى نفسه يظل مستغلقاً عليه. ثم هناك بعض الشخصيات - خاصة الشخصيات المثقفة في الرواية؛ ثمة طالب مهتم بالأدب والآخر يكتب قصص قصيرة إباحية - تم تقديمها بكلتا الطريقتين؛ حيث وصفت من كلتا زاويتي الرؤية الخارجية والداخلية. وهذه المستويات المختلفة لم تكن اعتباطية فقد كان هناك سبب لاستخدام منظور مختلف لكل شخصية.

فعلى سبيل المثال كانت أكثر الشخصيات تناقضاً فى الكتاب شخصية ولد خشن أطلق عليه زملاؤه اسم جاجوار وله السمات الشائعة للشخص الخشن كما كان رئيساً لعصابة من أربعة أشخاص تدعى الدائرة. كان يتصرف دائماً كشخص قاس وأحياناً متوحش كى يحترمه الآخرون مجسداً بشكل ما فلسفة الفحولة التى يحاول الضباط والمدرسة فرضها على الطلاب. لكن فى الوقت نفسه كانت له شخصية سرية مختلفة تماماً يحاول إخفاءها، إذ سيكون كشف أشياء مثل الحساسية والعواطف عرضاً من أعراض الضعف . مما يجعله يقدم نفسه من وجهة نظر خارجية فقط وبالشكل الذى يرغب أن يراه به الآخرون وسوف لا يكتشف القارئ الوجه الآخر لشخصيته إلا فى نهاية الرواية حيث ستصبح هذه الشخصية الأحادية إنساناً أكثر التباساً وتعقيداً.

وشخصية أخرى، وهى من أكثر شخصيات الرواية بدائية شخصية طالب يدعى «بوا ... Boa» وهو شاذ يمارس الشنوذ مع كلب فى المدرسة. ويتم وصفه من زاوية رؤية خارجية على طريقة القص بأسلوب تيار الوعى. ويمثل هذا المستوى أكثر الوجوه غريزية فى المدرسة. فتجربتي فى ليونشيو برانو تؤكد أن كل النظام الأخلاقى والفلسفى الذى يشكل مناخ المدرسة له القدرة على إعطاء الجانب الغريزى من الشخصية دوراً أساسياً فى الحياة. فما أردت أن أفعله من خلال شخصية بوا هذا، هو توضيح كيف أنه من الممكن رؤية سلوك هؤلاء الأولاد كتجسيد للانحراف فى هذه الفلسفة العسكرية. أردت أن أوضح هذا فقط كآلية شخصية وحميمية.

هناك مجموعة كبيرة من التعارضات فى زمن البطل من ضمنها التناقضات بين عالم الطلاب وعالم الضباط، الطفولة والنضج. هذان العالمان مختلفان تماماً حتى لو شاركا فى الفلسفة نفسها والقيم الأخلاقية والاجتماعية نفسها. الضباط لا يعلمون ما هى الحياة الحقيقية للطلاب ؟ والعكس صحيح. فالطلاب يعيدون إنتاج حياة الضباط فى حياتهم اليومية وحياتهم السرية. يعيدون إنتاج الطقوس والطريقة التى يعامل بها الضباط بعضهم البعض ويعيدون إنتاج ليس فقط اللغة بل العادات والتحاملات. لكن هذه ليست إعادة إنتاج بالمعنى الحرفى، فعندما يحاول الطلاب محاكاة سلوك الضباط تتشوه هذه الطقوس وتتحول إلى شىء مختلف، لنوع من الكاريكاتير، وقد قدمت هذا

التعارض بحرص فى «زمن البطل». وأعتقد ان هذا هو أكثر الوجوه السارترية فى الكتاب. إنها المحاولة النقدية لتوضيح كيف يمكن أن تدمر وتحرف شخصية الأولاد بهذا الشكل المشوه. كيف لفكرة الشجاعة على سبيل المثال إذا تلقاها ولد فى الثالثة أو الرابعة عشرة من عمره أن تتحول إلى طريقة متوحشة للتعامل مع العلاقات الإنسانية والأحاسيس . وهذا التشويه الذى يقوم به الطلاب لما يفعله الكبار يمثل أكثر العناصر سارترية فى العمل.

فى الوقت نفسه هناك أهمية كبيرة فى الرواية للاختلاف فى شخصيات التلاميذ. فهم يختلفون عندما يكونون مع بعضهم البعض عنهم مع الكبار. يختلفون عندما يكونون مع الضباط عنهم مع أهاليهم. وهم مختلفون داخل المدرسة عنهم خارجها كما، لو كانت المدرسة قد خلقت فيهم قابلية لتغيير شخصيتهم كوسيلة للدفاع عن أنفسهم ضد الأخطار. لذا استخدمت عبارة من إحدى مسرحيات سارتر كتصدير للرواية وهى (الإنسان يمثل البطل؛ لأنه جبان ويمثل القديس؛ لأنه شرير ويمثل القاتل؛ لأنه يتوق لقتل وجود زميله. الإنسان يمثل؛ لأنه ولد كذاباً) (٢).

فما أردت أن أعبر عنه فى تحول الشخصيات هذا فى الرواية هو ضرورة أن يصبح الأولاد مختلفين كوسيلة للدفاع عن النفس فى الحياة. وهذا شئ تعلموه فى المدرسة. عندما كنت أنهى آخر نسخة من الرواية؛ النسخة الثالثة، وفى المشهد الأخير أردت أن يعرف القارئ عن شخصيتين بعد سنوات عديدة من إنهائهما الدراسة فى الأكاديمية العسكرية، حيث يدور حوار بين الشخص القاسى جاجوار وصديق سفاخ، رجل من عالم الجريمة (حيث كان لجاجوار أيضاً صلة بعالم الجريمة عندما كان صبياً). يقابل جاجوار هذا الصديق «هيجرز» ذات يوم ويتناولان قهوة معاً وهم يتذكran ماضيهم ويحكى جاجوار لصديقه عن زوجته، حيث تزوج من فتاة أحبها منذ الطفولة. وعندما كنت أعيد كتابة هذا المشهد وأنتنى هذه الفكرة فجأة: بدلاً من جعل جاجوار يحكى لنا كيف التقى بالفتاة التى مازال يحبها، لما لا أقدم هذه الفتاة مباشرة فى الحوار بين هيجرز وجاجوار بدون أى نوع من الإعلان للقارئ كما فى فيلم عندما تشاهد مشهداً فى فيلم وفجأة يذكرك مشهد آخر بالشخصية التى تظهر وهو أمر

لا يؤدي إلى إرباك متابع الفيلم، لماذا لا أفعل الشيء نفسه في الرواية وأمزج الحوار بين چاجوار وهيچرر بڤوار آخر، مشهء ءءء منء سنوار مضء، شىء ٱٱٱذكره إءءى الشخصىاء؟ وهءا ما فعلته وهو أمر ٱطلب ءهءاً عظمياً وصداءاً كى أفعله بطرقة ىسهل على القارئ ٱقبلها. وٱء أصبحت هءه ٱٱقنىة مهمة ءءاً للكتب ٱٱالفة الٱى كٱببها. اكٱشفء طرقة مزء المشاهء هءه الٱى ءءء فى أوقاء وأماكن مختلفة فى مشهء واء وهى إمكانية ءىر عاءفة. إمكانية ىمكننى اسٱكشافها وٱطوورها بشكل أكبر فى كتب قاءمة. لهذا السبب أذكر هءا المشهء. لٱء أصبحت مفتوناً بمرز الأزمنة والأماكن فى مشهء واء ءى أن رواىى «المنزل الأخضر» مبنفة كلفة ءول هءه الفكرة للأوانى المسٱطرة Vasos Comunicantes.

الهوامش

(١) إميليو سا لجارى (١٨٦٣-١٩١١) كاتب إيطالى ترجمت رواياته على نطاق واسع إلى الإسبانية. من أعماله قرطاج تشتعل (١٩٠٨) والرجل الملعون (١٩١٦).

(٢) عن كين Kean التى ألفها سارتر معتمداً على مسرحية لالكسندر دumas تدعى "Kean ou dèsdre et Genie كين الفوضى والعبقرية".

من بلوغ سن التاسعة ورؤية البحر لأول مرة (كتابة البيت الأخضر)

كتابة الرواية طقس شبيه بعرض استربريتيز. مثل الفتاة التي تحرر نفسها من ملابسها تحت أضواء الخشبة العارية من الخجل وتعرض مفاتها السرية واحداً تلو الآخر؛ يعرى الكاتب أيضاً ذاته الحميمة أمام جمهور رواياته. لكن هناك بالطبع اختلافات؛ فالذي يعرض الروائي من ذاته، ليست مفاته الساحرة مثل الفتاة، لكنه يكشف بدلاً منها الشياطين التي تسيطر عليه، حنينه أو ذنبه، وأحياناً استياءه.

اختلاف آخر هو أنه في أثناء عرض الاستربريتيز تكون الفتاة مرتدية ملابسها أولاً ثم تتعري نهائياً. وفي حالة الرواية ينعكس المسار ففي البداية يكون الكاتب عارياً وفي النهاية مرتدياً ملابسها؛ فالتجارب الشخصية التي كانت المثيرة الأولى لكتابة الرواية تتنكر في أثناء عملية الإبداع حتى أنه حينما تنتهي الرواية لا يستطيع أحد، بما في ذلك الكاتب نفسه غالباً، أن يسمع هذا القلب الأوتويوجرافي الذي لا يمكن تجنب دقاته في الأدب القصصي. وعليه فكتابة الرواية مثل الاستربريتيز المقلوب وكل الروائيين عارضون متفردون.

وقد خطر لي أنه سيكون من المثير لكم، يا قراء الرواية، أن تحضروا أحد هذه العروض العارية التي يولد منها الأدب القصصي. أريد أن أعيد بناء العملية التي ولدت منها رواية «البيت الأخضر» التي كتبتها بين عامي ١٩٦٢ - ١٩٦٦ في طور التكوين. الرواية تقع بين مكانين مختلفين جداً في بلدي. أحدهما هو بيورا Plura في أقصى شمال الساحل، وهي مدينة محاصرة بكثبان الرمال العظيمة، والآخر بعيد جداً عن بيورا في الجانب الآخر لجبال الإنديز وهو محطة تجارية صغيرة في منطقة الأمازون تدعى سانتا ماريا دي نيفيا Santa Maria de Nieva. يمثل هذان المكانان عالَمين تاريخيين واجتماعيين وجغرافيين متضادين ومنعزلين تماماً أحدهما عن الآخر؛ لأن

الاتصال بينهما لا نهائى وصعب. تمثل بيورا الصحراء، اللون الأصفر، بيرو الإسبانية والحضارة أما سانتا ماريا دى نييفا فتمثل الأدغال، الوفرة النباتية، اللون الأخضر والقبائل الهندية التى لم تدخل التاريخ بعد، والمؤسسات والعادات التى تبدو كأنها من العصور الوسطى وبين هاتين المنظومتين الراسختين تدور الأحداث الرئيسية للبيت الأخضر. هناك منطقة أخرى هى نهر مارانيون Marañon الذى تتساب فيه أحداث جزء من القصة.

منابت هذه الرواية تعود لعالم ١٩٤٥ عندما وصلت عائلتى لبيورا للمرة الأولى. هذا العام الذى قضيته فى بيورا طفلاً فى التاسعة من عمره كان مصيرياً بالنسبة إلى، فالأشياء التى فعلتها والناس الذين عرفتهم والشوارع والساحات والكنائس والنهر والكتبان الرملية حيث كنت أذهب أنا ورفاقى فى المدرسة للعب، بقيت مشتعلة فى ذاكرتى. وأعتقد أنه ما من فترة أخرى قبلها أو بعدها أثرت فى بعمق هذه الشهور فى بيورا. ما السبب؟ السؤال يأسرنى وحاولت مرات أن أفهمه.

أمرى تقول إن السبب هو أننى رأيت البحر لأول مرة فى تلك السنة. فحتى هذا الوقت كنا نعيش فى كوتشا بامبا وهى مدينة داخلية فى بوليفيا، ويبدو أن اكتشاف المحيط الهادى أثارنى أكثر مما فعل ببالبوا Balboa، (*) إلى الحد الذى جعلنى، ولفترة طويلة، أحلم بأن أصبح بحاراً. وربما يرجع السبب فى ذلك إلى اكتشافى لبلدى حيث كان عام ١٩٤٥ هو أول عام أقضيه فى بيرو (فقد أخذتنى عائلتى إلى بوليفيا بعد ولادتى بأشهر قليلة) وفى هذه الفترة بين التاسعة والعاشر من عمري كنت وطنياً متحمساً. واعتقدت أنه لأن تكون بيرونياً أفضل من أن تكون - دعنا نقول - أكوادوريا أو تشيليا. لم أكن قد تعلمت بعد أن أرض ميلاد المرء هى صدفة من صدف الحياة.

لكن ربما كان السبب الرئيسى فى أن إقامتى فى بيورا قد أثرت فى بهذا العمق هو أن بعض أصدقائى أخبرونى فى عصر يوم ما، كنا نحاول فيه أن نسبح فى المياه الميتة

(*) فاسكو نونيت دى بالبو: غازى إسباني مكتشف المحيط الباسيفيكي .

تقريباً لنهر بيورا بشيء شكل لي زلزلاً عاطفياً، أن الأطفال لا يأتون من باريس، وأنه ليس صحيحاً أن لقلقاً أبيض يجلبهم للحياة من مناطق غريبة. أعتقد أنني كنت حتى ذلك الوقت مقتنعاً أنني وصلت هذا العالم على الجناحين الناعمين الدافئين لهذا الطائر الجميل (الذي لم أراه قط)، وأن اللقلق ألقاني في ذراعى أمي. في الحقيقة كنت منزعجاً بشدة عندما اكتشفت أن الأشياء تحدث بشكل أكثر تواضعاً وقد استغرقني وقت طويل قبل أن أروض نفسي على المنشأ الحقيقي للأطفال. ربما كان هذا هو السبب. ربما لأنني حققت الاكتشاف الصعب في بيورا. دخلت كل الأحداث المتصلة في الزمان والمكان ذاكرتي بنفس الوضوح.

أياً ما كان السبب فقد كنت أحمل كوكبة من الصور في رأسي عندما غادرت بيورا إلى ليما في صيف ١٩٤٦. بعضها اختفى مع الزمن وبعضها الآخر عاش باهتاً بلا لون؛ لكن صورتين منهما بقيتا أكثر حيوية ومعنى كل يوم. الأولى كانت سيلويت لبیت بنى في ضواحي بيورا على الضفة الأخرى للنهر في منتصف الصحراء. بيت يمكن رؤيته من الجسر القديم وحيداً بين كثبان الرمال. مارس هذا البيت جذباً مدهشاً على وعلى رفاقي؛ كان عبارة عن مبنى ريفي، كان كوخاً أكثر منه منزلاً وكان مطلياً تماماً باللون الأخضر وكان كل ما يتصل به غريباً؛ بعده عن المدينة، لونه غير المتوقع. كانت النباتات نادرة في بيورا في ذلك الوقت، كانت المنازل تنقصها الحقائق، وكانت هناك أشجار قليلة في الشوارع كما كانت الجدران والأبواب والنوافذ غالباً بيضاء أو صفراء أو مذهبية. لكنها لم تكن قط خضراء.

ربما كان توحد البيت ورطوبته الخارجية هما أول ما أثار فضولنا. لكن أشياء أكثر إزعاجاً أحييت هذا الفضول أكثر. كان هناك شيء شديد ومبهم بخصوص هذا السكن الذي عمّدناه باسم البيت الأخضر. كان محرماً علينا الاقتراب منه. فبناءً على ما يقوله البالغون كان خطراً بل وحتى خطيئة أن تقترب من هذا المكان، أما الدخول إليه فهو أمر لم يكن التفكير فيه ممكناً أصلاً. كانوا يقولون إن ذلك سيكون مثل دخول الجحيم نفسه. كان الكبار يضطربون حينما نسألهم عن البيت الأخضر. ما الذي يحدث بالداخل؟ «لا شيء، أشياء سيئة، أشياء منحرفة، لا تسأل أسئلة غبية. كن هادئاً. اذهب

لتلعب كرة قدم» كانوا يقولون ذلك. تشككت في وجود صلة ما بين البيت الأخضر وتدمير خرافة باريس واللقائق البيضاء لكننى لم أفهم ماذا، كيف أو لماذا.

لم أجزأ أنا وأصدقائى على الاقتراب من البيت الأخضر بشدة، فكما كان يجذبنا فى الوقت نفسه كان يخيفنا. لكننا كنا نذهب للتجسس عليه طوال الوقت. كانت لنا خطة مراقبة ممتازة على الجسر القديم. كان أكثر الأشياء تسليه هو مراقبة البيت الأخضر فى المساء حيث كان هذا المبنى الصغير هادئاً وساكناً وغير مزعج أثناء النهار. يبدو سحلية نائمة على الرمال. لكن فى الشفق، كان البيت الأخضر يبدو مشعاً، كائناتاً حياً سعيداً وممتلئاً بالضجيج. كان يمكننا أن نرى الضوء ونسمع الموسيقى إذا كان به رقص وغناء فى المساء. ومن الجسر القديم كان بإمكاننا أنا ورفاقى أن نتعرف على زوار البيت الأخضر وهو ما أثارنا أكثر. فما تكاد تبدأ الظلال فى السقوط على بيورا حتى يبدأ البيت الأخضر فى استقبال العديد من الزوار والمثير للفضول أن جميعهم كانوا رجالاً. كنا نتلصص عليهم ونصدم عندما نتعرف على إخوتنا وأعمامنا وأبائنا أنفسهم يعبرون الجسر القديم فى سرية. كانوا يرتبكون وينتبهون عندما يروننا. يثرون إذا سمعونا ننادى بأسمائهم. لم يرغبوا فى أن يعرف الناس أنهم يترددون على البيت الأخضر، وحتى نبقى أفواهنا مغلقة كانوا يرشوننا أو يعاقبوننا.

رياضة أخرى مارستها أنا وأصدقائى كانت تتكون من التعرف على السيدات اللاتى يعشن فى البيت الأخضر عندما يأتين للمدينة لتجر أو يذهبن للكنيسة أو السينما. اللفز الآخر هو أن البيت الأخضر كانت تسكنه سيدات فقط. لا أذكر أى منا، ربما أنا نفسى، أخذ فى يوم ما يطلق على السيدات الرائعات اسم (ساكنات Hab-Itantas) ومن وقتها أصبحنا نناديهم بهذا الاسم فقط. كنا نلاحظ إحدى هذه السيدات الأنبيات المترفعات فى الشارع فنجرى وراءها ونحيط بها صائحين «ها بيتانتا، أنت تعيشين فى البيت الأخضر» وحينها كانت السيدة تفقد سلوكها المهذب ويحمر وجهها وتقترب منا وتلتقط أحجاراً وترعبنا فى فجاجة منقلبة. كان لنا فى المدرسة أستاذ دين: الأب جارسيا، وهو قس متذمر عجوز. ثار غضباً عندما اكتشف أننا تجسسنا على البيت الأخضر أو تلكنا حول ساكناته ثم وبخنا وعاقبنا. كان الأب جارسيا، جامع

طوابع شره وكان عقابه لنا يوماً يتمثل فى أن يطلب منا بعض الطوابع لإكمال مجموعته. حسناً، هذه هى إحدى الصور التى أخذتها معى إلى ليما.

أما الصورة الأخرى فعن منطقة محددة فى المدينة تدعى مانجا شاريا كان يعيش بها أناس فقراء للغاية وكانت أغلب بيوتهم عبارة عن أكواخ مهلهلة من الطين والبامبو مبنية فوق الرمال إذ كانت المانجا شاريا أيضاً تقع فى الصحراء قبالة البيت الأخضر على الطرف الآخر من قطر الدائرة. كانت هذه الجيرة المبتلاة بالفقر أسعد وأغنى مناطق بيورا بالألوان. وفوق العديد من الأكواخ كانت هناك سوارى أعلام ريفية تطير عليها أعلام حمراء أو بيضاء صغيرة فوق الأسطح، حيث كانت هذه الأكواخ عبارة عن حانات وخمارات يمكن للمرء أن يشرب فيها جميع أنواع التشيشا (جعة محلية) من النوع الفاتح إلى أدكن الأنواع. ويستمتع بالأطباق المحلية العديدة. وكانت كل الفرق الموسيقية والأوركسترات فى بيورا تأتى من المانجا شاريا. أفضل عازفى الجيتار أفضل عازفى القيثارة، أفضل مؤلفى الوالتز والأغاني الشعبية وأفضل مغنين فى المدينة كانوا مناجيش من هذه الجيرة.

كانت لهذا الحى شخصية قوية ويعيدة. وكان المناجيش فخورين بأنهم ولدوا وعاشوا فى هذه المنطقة. كانوا مناجيش أولاً بيوريين ثانياً وبيرونيين أخيراً، وكانت المنافسة بين المانجا شاريا وحى آخر فى بيورا وهو الجالينشيرا قد تحولت إلى أسطورة وأسفرت عن معارك بالسكاكين وحروب فردية وجماعية. لكن فى هذا الوقت ذابت الجالينشيرا فى ما يمكن أن ندعوه بنوع ما من الثورية «حضارة». وظلت المانجا شاريا فقط تمثل الحياة القديمة الملونة المشاغبة وغير المتحضرة للمدينة. وكانت هناك أسطورة تدور فى بيورا عن مانجا شاريا؛ وهى أن المناجيش لم يسمحوا قط لدورية شرطة بالدخول إلى الحى ليلاً. كان المناجيش يكرهون البوليس. وكانت تتم إهانة الرجل ذى الزى الرسمى الذى يغامر بالدخول لهذا الحى ويصبح ضحية لسخرية وأحجار الأطفال بل ويتم الاعتداء عليه فى بعض الأحيان. كان المناجيش يمقتون الشرطة، ومن ضمن عدة أسباب؛ كان ذلك أيضاً بسبب أن مانجا شاريا كانت كذلك أرضاً خصبة لأعتى اللصوص وأنشط المجرمين فى بيورا.

فى ذك العام، ١٩٤٥، قرأت عدة روايات لإسكندر دumas وأسعدتنى (وما زالت) قراعتها بهذه العاطفة النقية المنحرفة التى يقرأ بها المرء فى سن العاشرة. وأتذكر جيداً جداً عندما ظهر زقاق المعجزات فى روايات دumas. هذا الحى الهلوسى ملجأ المغامرين والمجرمين (بناءً على الصورة التى أعطاهما لنا الرومانسيون فى باريس القديمة) كيف أننى كنت أفكر فوراً فى مانجا شاريا وأتصورها. وقد استمر هذا التعرف فى عقلى. فلا أسمع أبداً ذكراً لزقاق المعجزات إلا وأرى، فوراً، الأكواخ والبارات والكلاب الضالة والحمير ومانجا شاريا المزعجة والمشاكسة.

وفى ليما، دخلت مدرسة لاسال وكبرت وحدثت لى فى السنوات اللاحقة أشياء أكثر بكثير سأحكيها لكم الآن. لكننى بعد سبع سنوات عدت إلى بيورا، كان هذا فى عام ١٩٥٢ ومثل المرة الأولى أقمت فى هذه المدينة لمدة عام. وأنهيت دراستى هناك فى سن الخامسة عشرة. إن المنزل الأخضر ما يزال فى المكان نفسه وكذلك المانجاشاريا. وكانت مجموعة الأب جارسيا قد تنامت جنباً إلى جنب مع تدمره. كان عجوزاً مزعجاً يطارد الأطفال الذين يصنعون ضجيجاً وهم يلعبون فى ساحة مرينو وهو يلهث ويلوح بقبضته. فى ذلك الوقت كنت قد اعترفت بأن المنشأ الحقيقى للأطفال ليس فظيلاً إلى هذا الحد، بل إن الموضوع حتى به سحر ما، واستمر زملائى فى اهتمامهم بالبيت الأخضر وأنا كذلك وظل الكبار مصرين على أنه ليس من اللائق الذهاب إلى هذا المكان، لكننا فى ذلك الوقت لم نعد مطيعين ولم نعد نخاف من الجحيم كما أصبح الخطر الجسدى والروحى جاذباً لنا. وتجراًنا على الاقتراب والدخول. وهكذا تعرفت على البيت الأخضر من الداخل. اعترف بأننى عانيت من قدر ما من خيبة الأمل. فقد وجد المرء الواقع إلى حد ما مختبئاً بين المعتقدات والأفكار التى أقام بها الخيال القصر الأخضر بين الكتبان. فى الحقيقة، كان القصر قد أصبح بائساً وأصابه الفقر، ولم يعد مأوى أحلامنا أكثر من مأخور عادى. وبدت السيدات أقل رفعة وطولاً وأناقة وأكثر فجاجة عنهن منذ سبع سنوات خلت.

لكن بالرغم من أنه كان مختلفاً جداً عن الصورة التى كوناها عنه فقد كان هناك شىء ما ساحر ومميز فى هذا الماخور كان مؤسسة متخلفة تنقصها الراحة لكنها

بالتأكيد فريدة. كانت تتكون من حجرة هائلة مليئة بالأبواب المفتوحة على الصحراء. وكانت هناك أوركسترا من ثلاثة رجال، رجل أعمى تقريباً يعزف القيثارة، مغن شاب صغير جداً يعزف أيضاً الجيتار ورافع أثقال عملاق وملاك محترف يضرب الطبل والصنج. وفي ركن الغرفة يقبع البار وهو عبارة عن لوح خشبي فوق عارضتين تديره سيدة ذات وجه بيوريتاني قاس. وبين البار والأوركسترا كانت الساكنات *habitantas* يمشين من جانب لآخر أو يدخن وهن جالسات ينتظرن زوارهن الليلين، الذين يصلون مع الغسق. كان الزوار والساكنات يتحدثون ويمزحون، يرقصون ويشربون ثم يرحل الأزواج للاحتفال بالطقوس تحت أقدام الكتبان الرملية أسفل نجوم الشمال المضيئة. وقد تعايشت هذه الصورة الجديدة للمكان مع القديمة عندما غادرت بيورا في أوائل عام ١٩٥٣.

عدت إلى ليما والتحقت بالجامعة. كانت عائلتي مقتنعة بأنه ينبغي على أن أكون محامياً ؛ لأنني أبدت حساً شديداً من المعارضة وبغضت الرياضيات، لكنني وفقاً لحسّي المعارض ذاك سرعان ما استبدلت بالقانون العلوم الإنسانية. وكتبت في أثناء دراستي بالجامعة العديد من القصص والقصائد دون أدنى تفكير في أنني سأصبح كاتباً يوماً ما. إنه لأمر شديد الصعوبة أن يفكر المرء في أن يكون كاتباً إذا ولد في بلد بالكاد يقرأ بها أي أحد الفقراء ؛ لأنهم لا يعرفون كيف، أو يعدمون الوسائل للقيام بذلك، والأغنياء ؛ لأنهم لا يهتمون بذلك أصلاً. في مثل هذا النوع من المجتمعات أن ترغب في أن تصبح كاتباً فهذا ليس اختياراً لمهنة بل هو ضرب من الجنون. وعليه فلم أكن أجرؤ في هذه السنوات على إضمار الطموح في أن أصبح كاتباً يوماً ما. ففي يوم كنت أقول لنفسى برغم كل شيء لم لا أصبح محامياً وفي اليوم التالي ربما أصبح مدرساً؛ وفي يوم آخر ربما بدت أكثر المهن الملائمة هي الصحافة. كنت أغير قراراتى ومهنى طوال الوقت وفي الوقت نفسه وازبنت على الكتابة سراً وكمن يمارس مهمة مشينة. وهكذا مرت خمس سنوات، وفي عام ١٩٥٧ أنهيت دراستي وبدأت في العمل مدرساً مساعداً في الأدب البيروني في جامعة سان ماركوس وكان كل شيء ينبئ بأننى سأصبح أستاذاً وفي السنة التالية تلقيت منحة لدراسة الدكتوراه في مدريد وكنت مستعداً لهذا وأحزم

حقائبي حينما وصل أنثروبولوجي مكسيكي وهو الأستاذ خوان كوماس إلى ليما. كان قد أتى إلى بيرو لبحث في قبائل الأمازون الهندية. وتكفلت جامعة سان ماركوس ومعهد اللسانيات الصيفي بتجهيز حملة له ومن خلال صداقتي مع أحد المنظمين كان لي الحظ في أن أصبح جزءاً من مجموعة صغيرة صاحبت البروفيسور كوماس.

مكثنا في الأدغال عدة أسابيع نسافر في زورق بخاري صغير وقارب بمجاذيف، خاصة في المنطقة الواقعة في أعالي المارينون، حيث تعيش قبائل الأجوارونا والهوامبيسا^(١) Aguaruna & Huambisa متناثرة فوق مساحة كبيرة. ومن هذا الطريق عرفت ذلك المكان الصغير المدعوب «سانتا ماريا دي نييفا» وهو المشهد الآخر من البيت الأخضر. وقد أثرت في هذه الرحلة في بيرو الأمازونية بشدة. فقد اكتشفت وجهاً من وجوه بلدي كنت أتجاهله تماماً. أعتقد أنه حتى ذلك الوقت كنت قد عرفت عالم الأدغال فقط عبر قراءة طرزان ومشاهدة سلاسل معينة من الأفلام. لكن بزيارتي لهذه المنطقة اكتشفت أن بيرو ليست فقط دولة في القرن العشرين، كما يمكن للمرء أن يعتقد إذا لم يغادر قط ليما أو الساحل، لكنها أيضاً دولة تعيش في العصور الوسطى وفي العصر الحجري. وهكذا اكتشفت أن الحياة بالنسبة إلى لمن يعيشون في هذه المنطقة المعزولة تقبع خلف الزمان بل وتصبح أحياناً مؤذية، وأن العنف والظلم يصنعان أول قانون للوجود، ليس بالشكل المعقد، المعالج «المتقدم» الموجود في ليما. لكن بشكل أكثر مباشرة ووضوح.

عندما عدت إلى ليما حملت معي سحلية صغيرة حنطها الشابرا وقوس وبعض السهام من الشيبوب^(٢)، والأكثر أهمية هو ثروة من الذكريات من الرحلة. وفي السنوات التالية بقيت ثلاث صور ماثلة بحيوية في جملة الأشياء المرئية والمسموعة: الصورة الأولى كانت البعثة التبشيرية في سانتا ماريا دي نييفا. كانت المدينة قد نمت حول هذه البعثة التي يبدو أنها تأسست في الأربعينيات، على يد مبشرين إسبان ذهبوا إلى هذه المنطقة غير المرحبة ليبشروا الهوامبيسا والأجوارونا. وقد أتيحت لنا فرص معرفة المبشرين عن كثب. وأمكنا رؤية الحياة الصعبة التي عاشوها في هذا المكان منقطع عن العالم خلال الأشهر الممطرة، حينما تتحول الأخاديد المحيطة بها إلى سيول قاتلة.

وأمكننا رؤية التضحية الرهيبة التي يتطلبها منهم البقاء في سانتاماريا. لكن في الوقت نفسه أمكننا أن نرى أن كل هذه البطولة، بدلاً من أن تصل إلى الهدف الذي ألهمها، تحقق العكس تماماً. ورأينا أن الراهبات الطيبات لا يتشككن في ذلك ولو من بعيد.

ماذا حدث؟ لقد بنت الراهبات مدرسة للأجورونيات كن يردن تعليمهن القراءة والكتابة، تحدث الإسبانية، ارتداء الملابس وعبادة الرب الحقيقي لكن المشكلة ظهرت بعد افتتاح المدرسة بوقت قليل ففتيات الأجورونا لم يذهبن للإرسالية، ولم يزعج الآباء أنفسهم بإرسالهن، ربما كان السبب الرئيسي هو أن العائلات الأجورونية لم ترد أن «تتضرر» بناتهن ففور أن «يتحضرن» سوف يرفضن أن تكون لهن أى علاقة بعائلاتهن وقبائلهن.

إلا أن المشكلة تم حلها بشكل عاجل. حيث كانت تخرج مجموعات من الراهبات بصحبة دوريات من الجيش دورياً لإحضار البنات من مساكنهن إلى الغابات. كانت الراهبات يدخلن القرى، ويلتقطن البنات في سن المدرسة، ويأخذنهن إلى الإرسالية في سانتاماريا دي نييفا وتقوم الدورية بتحييد أى مقاومة. وكانت الفتيات يقمن عامين أو ثلاثة أو أربعة في الإرسالية ويصرن في النهاية متحضرات. فقد تعلمن لغة الحضارة، والعادات المتحضرة كيف يقرآن ويكتبن ويحكن ويطرزن، وتعلمن الدين الحقيقي بطبيعة الحال، تعلمن أن يرتدين الملابس والأحذية ويحلقن شعورهن ويكرهن حالتهم السابقة ويخجلن من معتقداتهن وعاداتهن القديمة.

لكن ماذا حدث عندما هُيئت البنات كما ينبغي للحضارة؟ كانت المشكلة ضخمة بالنسبة إلى راهبات حيث لم يكن هناك أى أثر للحياة المتحضرة في سانتا ماريا دي نييفا، والبربرية هي السائدة. وما الذي يمكن فعله للبنات: يعدن إلى قبائلهن؟ لأسرهن؟ سوف يكون مضحكاً وقاسياً أن تتم إعادتهن إلى أسلوب حياة علمتهن الراهبات بانتظام أن يشمئززن منه، والذي ربما تتذكره البنات الآن برعب سيكون صعباً للغاية بالنسبة لهن أن يكيفن أنفسهن مع الحياة كما في السابق أى نصف عاريات، يعبدن الثعابين والأشجار ويصبحن إحدى عبدتين أو ثلاث لكاشيك Caciace (زعيم). ولا كان ممكناً للبنات أن يبقين بلا نهاية مع الراهبات، فقد كان عليهن أن يفسحن مكاناً لطالبات جديدات.

كيف استطاعت الراهبات حل المشكلة الثانية؟ لقد أودعن العديد من البنات مع ممثلى الحضارة الذين يمرون عبر سانتا ماريا دى نييفا. ضباط من حملات على الحدود، تجار من باجوا Bagua كونتاماانا Contamana ، أو إيكوتيسوس Iquitsi ومهندسين وتقنيين يعملون فى التنقيب عن البترول فى المنطقة. وهكذا غادرت الفتيات الأدغال إلى المدن، إلى ليما، وهناك يمكن أن نتنبأ بأنهن سيكملن حياتهن طاهيات أو خادمتات فى الأكواخ فى الحوارى البعيدة أو فى البيوت الخضراء. وبدون أن يتمنين أو حتى يلاحظن، وفى معاناة رهيبة كانت راهبات سانتا ماريا دى نييفا يمثلن مورديات لخادمتات الطبقة الوسطى وكن يعمرن بيوت الحوارى ومواخير الحضارة بسكان جدد.

وهكذا بقت إرسالية سانتا ماريا والراهبات وفتيات الأجورونا تذكارة حيا لهذه الرحلة عبر الأدغال. أما التذكار الأخير فكان رجلاً قابلته فى الرحلة. ففى أوراكوسا Urakusa التى لا تبعد كثيراً عن سانتا ماريا دى نييفا، سمعنا قصة جم Jum، زعيم مستوطنة أجورونية صغيرة وقد جاء ليستقبلنا ورأينا أن رأسه حلقة وجبهته منقسمة وظهره وإبطه بهما ندوب. تعود القصة لبضعة أسابيع قبل ذلك عندما طلب عريف حامية بورجا روبرتو دلجادو كامبوس من رؤسائه إذنا ليذهب إلى مسقط رأسه باجوا وانطلق العريف فى رحلته من بورجا مصطحباً لسبعة رجال. وفى أوراكوسا عندما شاع أن المجموعة تقترب، التجأ الأجورونيون إلى الغابات خوفاً من أن تكون هناك قوات من الجنود. وقضى العريف ورجاله الليلة فى المكان المهجور. وغادروا اليوم القالى وحقائب ظهورهم ممتلئة بالعديد من المؤن والأشياء الثمينة التى وجدوها فى المدينة وعندما عاد الأوراكوسيون ووجدوا أنهم سرقوا، ذهبوا ل يبحثوا عن السارقين. وعثروا عليهم بعد عدة أيام حيث كان دلجادو كامبوس ورجاله نائمين فى الغابة. وهكذا أسر العريف وثلاثة من رجاله وضربوا ثم أطلق سراحهم.

وبعد عدة أيام وصلت حملة من سانتا ماريا دى نييفا إلى أوراكوسا لتصفية حساب ما حدث. وترأس الملازم أول حاكم نييفيا الحملة التى تكونت من أحد عشر رجلاً، وعندما شاهدتهم جم وقد وصلوا إلى قريته خرج لتحية الحاكم. فضرب الأخير

جم عندما اقترب منه بالمصباح فى جبهته. وأخذ الأجورونيون فى الجرى لكن خمسة رجال وامرأتين وبضعة أطفال تم أسرهم بصحبة جم. واختفت باقى البلدة فى الغابة وقيد المساكين فى كوخ فى أوراكوسا. وقد أرانا إياه الجيران مشارين ومستثارين. وهناك رُكل المساجين وجلدوا بواسطة الجنود المصاحبين للحاكم واغتصبت سيدتان إحداهما زوجة رجل يدعى تانديم Tandim أُعْتِدِيَ عليها أمام زوجها وأولادها. فى اليوم التالى نقل جم وحيداً لسانتا ماريا دى نييفا، فعلقوه عارياً على شجرة فى الساحة وضربوه بلا إحساس. كما حرقوا إبطيه بواسطة بيض ساخن (لم أفهم قط كيف فعلوا ذلك). وتلت الإهانة التعذيب حيث حلقوا شعره. وشهد هذا العقاب الملازم أول حاكم سانتا ماريا دى نييفا، قاضى الصلح، العمدة، ملازم أول كتيبة المهندسين، معلم المدرسة وإرسالية الجيزويت. بعد ثلاثة أيام من العذاب حرر جم، وعاد إلى أوراكوسا. كان يتحدث بعض الإسبانية واستطاع أن يخبرنا بالقصة بالتفصيل.

لكن الحادثة التى جرت للعريف دلجافو كامبوس لا تفسر تماماً العنف الذى كان على جم واوراكوسا أن يتحملاه. كان السبب الأساسى لوحشية سلطات سانتا ماريا دى نييفا اقتصادياً. فقبل هذه الأحداث بفترة، حاول الأجورونيون تنظيم تعاونية حتى يفلتوا من سيطرة الرعاة Patrones وهم الرجال الذين يتحكمون فى تجارة المطاط والجلود فى المنطقة. فقد عاشت قبائل أعلى المارينون على المطاط الذى كانوا يبيعونه للرعاة أو الوسطاء، الذين كانوا يبيعونه بدورهم إلى الأسواق الصناعية أو البنك الزراعى. وكان الراعى يشتري الكيلو جرام من المطاط بسعر يتراوح بين واحد أو خمسة سول Sole ثم يعيد بيعه فى كوتامانا بمبلغ يصل لثلاثة أو أربعة أضعاف هذا الثمن.

كان ذلك جانباً واحداً من النظام. فقد كانت أغلبية الأجورونا والهوامبيسا الذين يوفرون المطاط يجهلون القراءة والكتابة بل إن عدد من عرف منهم كيفية استخدام الموازين التى توزن عليها البضاعة كان أقل. وهكذا عند تسلم المطاط كان الراعى هو من يقرر وزنها وكان يزعم دوماً أنه أقل مما هو عليه حقيقة، وعليه فقد كانت الموازين دائماً ثابتة. وهناك ما هو أسوأ حتى من ذلك فلم تكن المبادلة تعتمد على النقود بل على

المقايضة. فكان الراعى يدفع بالمناجل والبنادق والملابس الذى يحدد هو بنفسه سعرها. وبهذا الشكل كان الأجورونى دائماً مدينًا للوسيط عندما يتسلم مطاطه، فما تلقاه من بنادق ومناجل وطعام وملابس لم يكن ثمن المطاط يغطيه قط. فيتوجب عليه مرة أخرى اختراق الأدغال لاستخراج المطاط والذى سوف يزيد من ديونه بعد عدة أشهر فى صفقة جديدة مع الوسيط.

وقد استمر هذا النظام لعشرات السنين إذ كان امتداداً غير شرعى لحمى المطاط فى العصر الذهبى للأدغال فى نهاية القرن الماضى (التاسع عشر) وبداية الحالى (العشرين). فى هذا العهد كانت مرحلة الازدهار قد ولت؛ فالرعاة الآن أصبحوا رجالاً حفاة، شبه متعلمين نوى عادات بدائية ولم تعد تجارة المطاط وجلود الأمازون تجارة مربحة. وفى أعالى مارينيون وصل استغلال الإنسان لأخيه الإنسان إلى درجة الوحشية الحيوانية، إلا أن المستفيدين من هذا الاستغلال المرعب لم يحنوا منه سوى الحفاظ على مجرد البقاء، بلا ثروات أو رفاهية، حيث تطلب فقر المنطقة وما تنطوى عليه من مفارقة تاريخية أن يمتد هذا الاستغلال لأقصى الحدود.

وفى «خطة التعليم» الحكومية للأدغال، أُبتكر فى ذلك الوقت نظام يتمثل فى إرسال أذكى وأنشط رجال القبائل ليأخذوا كورسا من ثلاثة أو أربعة شهور فى يارينا كوشا Yarina Cocha، حيث يقع مقر المعهد الصيفى للغات، حتى يستطيعوا أن يعودوا فيما بعد لقبائلهم ويفتتحوا بها مدارس، وقد تلقى جم تدريبيه فى يارينا كوشا. لا أعلم إذا كانت هذه الرحلة القصيرة «للحضارة» صنعت من مجموعة الأجورونيين مدرسين جيدين أم لا، لكنها فتحت أعين بعضهم على مشكلة ملموسة، وهى اكتشافهم القيمة الحقيقية للمال والأشياء، والتي جعلهم الجهل بها ضحايا لأعمال الرعاة السرية. واكتشفوا أنهم إذا باعوا كرات المطاط والجلود مباشرة للمدن بدلاً من بيعها للوسطاء، سيحصلون على أرباح أعظم، فضلاً عن أن الأشياء التى يحصلون عليها من الرعاة مقابل المطاط إذا اشتروها من المتاجر فسيحصلون عليها بسعر أقل.

وهكذا ولدت فكرة تكوين تعاونية أجورونا، وكان جم أحد مؤسسى الفكرة. وهكذا انعقد اجتماع لعمد عشر أو اثنتى عشرة مستوطنة متناثرة أعلى ضفاف المارينيون فى

شيكاس Chicaïs؛ وهناك أقنع جم والمدرسون الآخرون أهاليهم بوقف التجارة مع الرعاة، وأن يجمعوا الجلود والمطاط بدلاً من ذلك من كل مدينة ويضعوها في شيكاس من أجل إرسال حملة مرة في السنة إلى ايكويتوس Iquitos ليبيعوها مباشرة للصناع. وقاموا بإنشاء مبنى كبير ليصبح مستودعاً. وقد عرفنا المبنى في شيكاس حيث علقنا هناك شبكة ناموس لكننا أمضينا ليلة ساهرة بسبب الرائحة الرهيبة للمطاط وجلود النمر والتماسيح.

كان مشروع الأجورونا بمثابة حكم بالإعدام على تجارة الرعاة. ولهذا السبب عاقبت سلطات سانتا ماريا دي نييفا رعاة المنطقة أوراكوسا وجم، بحجة حادث دلجايو كامبوس، وقد اعترفوا بهذه الحقيقة لجم وهم يعذبونه، وعندما سمحوا له بالعودة لقريته أمروا الأجورونا أن ينسوا أمر بيع الأشياء بأنفسهم في المدينة. سيصبح وجه جم وقصته أحد أهم ذكريات رحلتنا عبر الأدغال.

هناك ذكرى أخرى أحملها لهذه الرحلة وهي لرجل لم أره مطلقاً. عرفت تاريخه أو بمعنى أدق ملحمته من الشائعات. كان الجميع يتحدثون عنه، وكان مركزاً للشائعات والنميمة في كل المدن والقرى التي توقفنا بها في أعالي المارنيون. وأصبحت أفعاله أساطير حتى أنها كانت تروى لنا في كل مكان بإضافات وحذف الخيال المحلي. كان الجميع يقولون إنه كان شيطانياً، لكنهم كانوا يقولونها بإعجاب واضح. من كان هذا الرجل؟ ما قصته؟ سأعيد بناء كومة الحقائق المتناقضة التي جمعناها من هنا وهناك. لقد شوهد منذ عدة سنوات متجهاً إلى أعالي المارنيون، وفي الأماكن التي توقف فيها أعلن خطته في الذهاب إلى نهر سانتياجو إلى أراض يتناثر فيها الهوامبيسا على مسافات متباعدة. لم يعرف أحد من أين أتى ولماذا اختار هذه الأرض المغطاة بالعشب بكثافة ليستقر فيها؟ كان يابانيا يدعى توشيا.

أثناء الحرب العالمية الثانية كان اليابانيون يتعرضون لتحرشات في بيرو؛ وبناء على رأى البعض كان توشيا يهرب من هذه التحرشات، وبناء على رأى آخرين كان هارباً من بعض الجرائم التي ارتكبها في إيكويتوس. وقد حاول الناس أن ينصحوه بالعدول عن الذهاب إلى هذه المنطقة النائية غير المرحبة. ففي هذه الأيام كان

الهوامبيسا متصلين بالعالم المتحضر بالكاد، وقصص الدم والوحشية تموج حول هؤلاء الناس، تماماً كما هي حول كل القبائل البيرونية والإكوانورية «لا تذهب هناك، لا تكن مجنوناً، الهوامبيسا خطرون» هكذا قال مسيحيو المدن التي كان توشيا يعبر عليها «سوف يأكلونك، سوف يقتلونك». قالوا: لم يتبع الياباني الغامض نصيحتهم لكنه ذهب إلى نهر سانتياجو واستقر في جزيرة صغيرة في أكثف جزء من المنطقة قريباً جداً من حدود الإكوانور وبقي هناك حتى وفاته.

وفي ظرف عدة سنوات أصبح هذا الشخص الخارق لورداً إقطاعياً غامضاً مبهماً. لم يقتله الهوامبيسا، بل إنها معجزة أنه لم يقتل كل الهوامبيسا. حيث نظم توشيا جيشاً شخصياً صغيراً مكوناً من منبوذي الأجورونا والهوامبيسا ومن رجال لفظتهم قبائلهم لسبب أو لآخر، ومن جنود هجروا الحاميات على الحدود، ومن مغامرين «مسيحيين» آخرين مثله. كان توشيا ورجاله يعتنون دورياً على الأجورونا والهوامبيسا في أثناء الأوقات التي يعرفون أن المطاط والجلود تجمع فيها لتسلم إلى الرعاة، ثم ومن خلال وسطاء كان يبيع بضاعته في المدن. كان أيضاً يعزل الفتيات. وكان هذا تحديداً هو سبب شعبيته في المنطقة وسبب ثلة المعجبين الحاسدين الذين تكونوا حوله. لقد أصبح حريم توشيا أسطورة، كان البعض يقول إنه يحتوى على عشر فتيات وآخرون يقولون عشرين وأكثر. كل رجل كان يتحدث عن الحريم ذاكراً العدد الذي كان يرغب لنفسه.. بعد عدة سنوات لاحقة، خلال رحلة ثانية إلى الأدغال، في مستوطنة تدعى نازاريث، سمعت شهادة رجل عرف توشيا ورأه وهو يغزو قبيلة مع فرقته. لقد كان احتفالاً حسياً باروكياً أكثر تعقيداً وفنية من كونه نهباً بسيطاً. ففور احتلال القرية وقهر مقاومة السكان المحليين، كان توشيا يرتدى مثل الأجورونا ويصبغ وجهه بالأشيتوت^(٣) achiot^(٤) والروينا rupina مثل السكان المحليين ويترأس احتفالاً عظيماً يرقص فيه ويشرب الماساتو masato^(٥) حتى يقع مغشياً عليه.

كان قد أجاد لغة الأجورونا والهوامبيسا إجابة تامة، وكان يحب أن يرقص ويفنى ويسكر مع هؤلاء الذين كان يسرق منهم المطاط والنساء. هذه القصة لم تكن تنتمي للماضي، وإنما تحدث في الوقت نفسه الذي كانت تحكى لنا فيه. كانت تعاد لسنوات

عديدة بحصانة تامة تقريباً أمام أعيننا. حملة سانتا ماريا دي نيفيا المجهضة، عقاب جم، وأسطورة توشيا كانت الصور الثلاث التي احتفظت لى بهذه الرحلة عبر الأدغال. كانت لدى مشاعر متصارعة والآن أنا أفهمها جميعاً بشكل أفضل، لكن منذ عدة سنوات قليلة كان من المخجل لى أن أعترف بها. فمن ناحية كانت كل هذه البربرية تغضبني، كانت تجعل التخلف وعدم العدالة ونقص الثقافة فى بلدى أكثر وضوحاً. ومن ناحية أخرى سحرني كل هذا؛ أية مادة رائعة للحكى؟!

منذ البداية فكرت فى كتابة شىء عن كل هذا واحتفظت بنوثة مليئة بالملاحظات المأخوذة عن الرحلة. بقيت عدة أسابيع فى ليما ثم ذهبت إلى أوروبا. كتبت أولاً فى أوروبا كتاب قصص قصيرة ثم روايتى الأولى، «زمن البطل». وبعد ذلك قررت أن أكتب رواية أخرى مبنية على ذكرياتى عن بيرو والأدغال. وبعد أن أنهيت «زمن البطل» شعرت أننى مريض، مشمئز من الأدب ثم فكرت فى المشروع العلاجى الغريب لكتابة روايتين معاً. ظننت أن كتابة روايتين سيكون أقل توتيراً من كتابة واحدة وحدها ؛ لأن الانتقال من الواحدة للأخرى سيكون منعشاً ومجدداً للشباب. خطأ قاتل، حيث جرت الأمور على العكس تماماً. فبدلاً من تخفيفها أصبحت المشاكل والصراع والأمور المقلقة مضاعفة. كنت أعيش فى ذلك الوقت فى باريس وأكسب قوتى من عملى كصحفى وبروفيسور.

وكانت هذه هى الكيفية التى عادت بها إلى عقلى فى شقة متهالكة لكن عظيمة (حيث عاش جيرار فيليب^(٦) فى الدور السفلى) فى شارع دي تورنون De tournon، ذكريات بيورا - البيت الأخضر والمناجاشاريا - والأدغال - وبعثة سانتا ماريا دي نيفيا وجم وتوشيا، لم أفكر، فى السنوات السابقة لذلك، فيها إلا نادراً لكن فى ذلك الوقت عادت الصور أكثر حدة وقوة من أى وقت آخر. وكما ذكرت قررت أن أكتب روايتين، واحدة تدور فى بيورا مبنية على ذكرياتى عن هذه المدينة، والأخرى فى سانتا ماريا دي نيفيا، مستفيداً مما تذكرته عن راهبات أوراكوسا وعن توشيا. وبدأت العمل طبقاً لخطة جامدة، يوم لرواية، واليوم التالى للأخرى. وعملت فى هاتين الروايتين المتوازيتين لبضعة أسابيع وربما بضعة شهور. وبدأ العمل يصبح مؤلماً؛ بينما يتشكل عالم كل رواية وينمو، وكان على أن أبذل مجهوداً أعظم لأحافظ على كل واحدة منفصلة ومستقلة فى عقلى.

فى الحقيقة، لم أستطع أن أستمر فى خطتى. فى كل يوم، كل ليلة كان على أن أواجه الحيرة الهائلة. والسخيف، أن جهدى الرئيسى كان يتمثل فى المحافظة على كل شخصية فى مكانها المناسب. اجتاح البيوريون سانتا ماريا دى نييفا وقاتل سكان الأدغال ليتسللوا إلى البيت الأخضر. وأصبح من الأصعب والأصعب أن أحفظ كل شخصية فى عالمها المناظر. وكان متعباً للغاية أن أستمر فى القتال لأفصلهم. هنا قررت ألا أستمر فى ذلك. وقررت أن أدمج هذين العالمين، أن أكتب رواية واحدة تحتضن هذا الكم من الذكريات. وقد كلفنى ترتيب هذه المادة المتشعبة ثلاث سنوات وعديداً من المشاكل. كانت لدى صورتان متميزتان للبيت الأخضر. الأولى، لهذا القصر القائم بين الكثبان الذى رأيته فقط من الخارج ومن بعيد، وبخىالى أكثر من عبنى عندما كنت طفلاً فى التاسعة من عمره. والثانية، لماخور حقيير كنا نذهب إليه بعد ذلك بسبع سنوات ومعنا بقشيش جيد فى أيام السبت كطلاب فى الصف الخامس فى مدرسة سان ميغيل. فى الرواية تحولت هاتان الصورتان إلى بيتين أخضرين، بيتين منفصلين فى الزمان والمكان ومبنيين فى مستويين مختلفين من الواقع. الأول، البيت الأخضر الرائع، أصبح ماخوراً أسطورياً بعيداً وسيعرف تاريخه الدموى فقط من الذكريات والخيالات والثرثرة وأكاذيب أهل المانجاشريا. أما الثانى فسيكون حقيقياً وموضوعياً، مثله إلى حد ما، مثل النصف الآخر، النقيض المبتذل والمباشر، للمبنى الآخر الأسطورى وغير المؤكد، ماخور بأسعار معقولة حيث ينهب المناجيش للثرثرة والشرب ومطاردة الحب.

أنا أتذكر جيداً الوجوه - برغم أننى لست متأكداً تماماً - أسماء أعضاء الأوركسترا الثلاثة فى الماخور، أنسليمو عازف الهارب العجوز الأعمى، اليخاندرو المغنى وعازف الجيتار وبولاس ذا العضلات المفتولة قارع الطبول والصنج. وقد احتفظت بهذه الأسماء والوجوه فى الرواية إلا أنه كان يجب على أن أضيف سيرا مفعمة بالأحداث لهذه السيلوات النائية. كان لأليخاندرو الشاب اسم رومانسى وملامح رومانسية فمنحته قصة حب عاطفية مثل تلك التى تحكى فى أغانى الوالتز البيرونية. أما المظهر الجسدى المؤثر لبولاس فقد طرح على قالب كلاسيكى: العملاق الرقيق

نو القلب الكريم مثل بورثوس فى «حاملى البنادق الثلاثة» The three Musketeers أو لوتاريو فى «ماندراك الساحر» Mandrak the Magician. أما أنسليمو فقد أحييت فيه شخصية عزيزة على كل محبى روايات الفروسية وأفلام المغامرات خاصة الغربية (western): الغرب القادم من بعيد الذى يأتى للمدينة ويقهرها. دائماً ما كان لدى شعور بالضعف تجاه الميلودراما المكسيكية ومن أجل إخفاء قدر قليل من الإنسانية لهذا الغرب، أضفت لقصة أنسليمو قصة عشق وحشية بلا جدال، وكى أفعل ذلك استخدمت تذكرى لرواية لبول بولز «السماء الحامية» The sheltering sky. فى نقطة من هذه الرواية يقول رجل (فى الواقع أو فى أحلامه) لامرأة «أريدك أن تكونى عمياء، حتى أستطيع أن أربك، أحبك بالمفاجأة، وألعب معك».

منذ قرأت هذه الرواية وشعرت باحتياج عنيد لكتابة قصة حب يكون بطلها أعمى، وكى أجعل عاطفة أنسليمو حتى أكثر شراً قررت أنه يجب أن تصبح أنتونيا الفتاة التى يقع فى حبها خرساء بجانب كونها عمياء. تذكرت أنه فى بيورا كانت الاختطافات الزفافية عديدة، أحياناً بالرضا الحكيم للعائلات المحترمة. كان العاشق يحمل محبوبته بعيداً إلى مزرعة حيث يودعهم الأصدقاء على الطريق السريع وبعدها بشهر يتم الزفاف رسمياً بالعملية القانونية الملائمة. سيقوم أنسليمو بخطف أنتونيا ويحملها بعيداً لتعيش فى البيت الأخضر حيث ستموت لاحقاً. وقد حمل كل هذا تأثيرات فوكنرية أيضاً حيث كان فوكنر يمثل بالنسبة إلى المثل الأعلى للروائيين. هناك بالطبع العديد من الأسباب التى تجعل كاتباً من أمريكا اللاتينية متأثراً بفوكنر. أولاً أهمية أعمال فوكنر الأدبية، فربما يكون هو أهم روائى عصرنا، الأكثر أصالة وغنى. فقد خلق عالماً غنياً مثل أغنى العوالم الروائية فى القرن التاسع عشر. لكن هناك أسباباً أكثر تحديداً أصبح لفوكنر بسببها هذه الجاذبية فى أمريكا اللاتينية. فالعالم الذى خلق من عالمه هو عالم شديد الشبه بعالم أمريكى لاتينى. وفى أقصى الجنوب كما فى أمريكا اللاتينية، تتعايش ثقافتان مختلفتان، نوعان من التقاليد التاريخية، جنسان مختلفان. كل ذلك يكون تعايشاً صعباً مليئاً بالعنف والتحامل. وتوجد هناك أيضاً الأهمية غير العادية للماضى الماثل دوماً فى الحياة المعاصرة. فى أمريكا اللاتينية عندنا الوضع نفسه. عالم فوكنر

قبل صناعى أو على الأقل يقاوم التصنيع، التحديث، التمدن - تماماً مثل مجتمعات أمريكا اللاتينية. من خلال كل هذا خلق فوكنر عالماً شخصياً، بثناء فى التقنية وفى الشكل؛ وبالتالي يصبح مفهوماً بالنسبة إلى أمريكى لاتينى يعمل بمصادر متشابهة هكذا، أن تحمل اختراعات فوكنر فى التقنية والشكل جاذبية قوية له. تبين أن قص قصة حب أنتونيا وأنسلمو أمر بالغ الصعوبة. كان الموضوع غامضاً جداً لدرجة أنه بدا غير معقول. حاولت أن أقصها من وجهة نظر أنسلمو ثم من وجهة نظر أنتونيا ثم من وجهة النظر غير المباشرة لمجموعة من المناجيش الذين أثاروا الحكاية على مائدة فى بار. لكن أياً من هذه الأشكال لم يكن مقنعاً، وفى يوم ما لا أستطيع أن أتذكر كيف، وجدت المعادلة الصحيحة لصياغة هذه «القصة الرومانسية الرهيبة» فى كلمات. وهاكم الفكرة. ستروى قصة أنسلمو وأنتونيا لا كما حدثت فعلاً (وهو ما لن يعرف أبداً) ولكن كما افترض المناجيش أنها تحدث أو كما أرادوها أن تحدث. فى الرواية سيصبح لوجود هذه المغامرة العاطفية صفة الرؤية الذاتية المتردبة نفسها التى كانت للبيت الأخضر الأول. وخطر لى وقتها (لم تخطر هذه الفكرة إلا بعد إلقاء العديد من المسودات الأولية فى صندوق القمامة) أن أقدم صوت روائى مختلف عن هذا الراوى غير الشخص يمثل ضمير أو روح مانجاشيريا وسيقوم هذا الصوت حرفياً بتنظيم قصة حب أنسلمو وأنتونيا عن طريق الأوامر.

كل هذا يجب أن يكون غامضاً بحذر. سيكون الصوت فى مرات قريباً جداً من صوت أنسلمو حتى يبدو أنه يمتزج به، أن يصبح صوته هو نفسه. لكن فى نفس الوقت نفسه يجب أن يكتسب خاصية سائلة، نوعاً ما من اللا زمنية؛ نغمة مرتابة وحيدة توضح بشكل ما الخلفية الأسطورية لهذه القصة.

عملت بانضباط وحماس لم يتناقص قط. عملت ليلاً فى راديو وتليفزيون فرنسا، Radio - Television Francais لكن النهار بأكمله كان لى. كنت أستيقظ فى الثانية عشرة وفوراً بعد الاستحمام أجلس على الآلة الكاتبة كى أكتب حتى الساعة أو الثامنة مساءً. لم أواجه أية صعوبة فى استعادة بيورا كان على فقط أن أغلق عيني لأرى شوارعها الضيقة، ومماشيها المرتفعة، ومنازلها ذات النوافذ الواسعة المغطاة بالقضبان

الحديدية وأسمع اللغة المحلية الأسيرة الموقعة والشبيهة باللغة المكسيكية. تذكرت الأمثلة المحلية وكانت غرفتي ممتلئة بالدهن والحمير والدمشة^(٧) Churres, Piajenos, guas وهذه المبالغات التي لا تنسى. كان كل ذلك هناك في ذاكرتي أيضاً بغير سوء. لكن استعادة سانتا ماريا دي نييفا والأمازون مع ذلك كان جهداً مرهقاً. عدة أحداث، حقائق، مواقف معينة، بعض الوجوه وحفنة من الحوادث كانت هي كل المادة الخام التي على أن أعمل بها وأحاول من خلالها استعادة هذا العالم الكثيف. جهلى بهذه البيئة عذبنى؛ فلم أعرف شيئاً عن الأشجار والحيوانات والعرف والعادات المحلية. ولعام كامل قرأت كل ما أستطيع أن أجده في محال الكتب والمكتبات الباريسية عن موضوع الأمازون. يمكنني أن أقول بتواضع إنني قرأت أسوأ وأكثر آداب العالم سخفاً. كنت أذهب مرة في الأسبوع إلى حديقة النباتات لأرى أشجار وزهور الأمازون ويبدو أن أحد الحراس اعتبرني أحد طلاب علم النبات المجتهدين. في الواقع إن هذه النصوص الأمازونية حصنتني ضد الإسهاب في الوصف. وفي النهاية سأصف في كتابي شجرة واحدة لم أستطع أن أراها في باريس، اللوبونا Lupuna شجرة ضخمة محدبة تظهر في قصص الأدغال مثل مهجع الأرواح الشريرة. ومن وقت لآخر كنت أذهب أيضاً لأشاهد حيوانات الأدغال في حديقة الحيوان في Bois de Vincennes وفي كل مرة أرى فيها بوما (*) Puma أو فيكونيا (**) Vicuna؛ أتذكر ما كتبه كاتب بيروفي آخر عاش أيضاً في باريس سنوات عديدة. وقد علق هذا الكاتب وهو فينتورا جارتيا كاليدرون بأنه عندما يعبر على قفص اللاما كانت أعين الحيوان تمتلئ بدموع الحزن عندما تتعرف على أحد مواطنيها.

وقد غيرت الأسطورة غير الواضحة التي سمعتها عن توشيا لقصة أكثر تحديداً، قصة مغامر فاشل تتملكه فكرة مسيطرة وهي أن يصبح غنياً، ويرتكب بشاعات مروعة في أثناء حياته ليصل إلى هدفه لكنه يفشل في كل محاولاته وينتهي أيامه في مستعمرة

(*) Puma بوما: أحد أفراد عائلة القطط يعرف أيضاً بنسد الجبال منتشر في كولومبيا البريطانية إلى الطرف الجنوبي لأمريكا الجنوبية.

(**) Vicuna فيكونيا: حيوان يشبه الجمل الصغير يحيا في أعالي الإنديز.

جذام فى سان بابلو، وهى مستعمرة ضائعة على ضفاف نهر الأمازون بالقرب من الحدود البرازيلية، كانت نيتى أن أحافظ على الاسم الحقيقى للنموذج الأصلى فى الرواية، لكن فى لحظة ما تحولت التاء فى اسمه إلى فاء فأصبح فوشيا وقد جعلت منه مجنوماً ؛ لأن هذا المرض كان ما يزال ممكناً فى الأمازون، وبسبب بعض الصفحات التى تجعل شعر الرأس يقف فى يوميات فلوبيير عن رحلة إلى الشرق التى يعطى فيها وصفاً مفصلاً لمصادفته المبكرة لفرقة من المجنومين فى حارة مصرية.

لم أر قط مجنوماً. عملى كصحفى فى محطة التليفزيون سمح لى أن أدخل عالم الجذام فى مستشفى سانت بول فى باريس حيث استطعت تحت دعوى كتابة قصة أن أجعل طبيباً شاباً يسمح لى برؤية بعض المجنومين ويعطينى شرحاً تقنياً عن المرض. كان موضوعاً شائعاً فى كل الروايات التى تدور فى الأمازون وبسبب تراثه الأدبى الغنى هذا كان يحمل عبئاً من الطبيعة. ومن أجل تخفيض هذا الخطر بشكل ما قررت ألا أذكر كلمة جذام ولو لمرة. أتذكر أننى تأثرت بعمق شديد عندما كنت أعمل فى آخر حلقة من الرواية التى كان فيها فوشيا مجرد بقايا إنسان يثرثر مع أكولينو العجوز الذى كان عليه أن يزوره بعد غياب طويل وللمرة الأخيرة بلا شك. لم أشعر بمثل هذا الحنو على شخصية مثلاً شعرت فى هذه الحلقة.

خططت أن أحكى فى رواية «البيت الأخضر» بأقصى دقة قصة جم وتعاونية أجورونا والعقاب الذى وقع على أوراكوسا. وفى الخطة المبدئية والمسودات الأولى فى الرواية ظهر جم كأحد الشخصيات الرئيسية، ربما الأهم. لكننى لم أكن قادراً على تنفيذ خطتى الأصلية. حاولت عدة مرات أن أعيد بناء ما يمكن أن يكون حياة جم من اللحظة التى قذف فيها للعالم فى قلب غابة أو على ضفة نهر حتى علقوه على شجرة مثل خروف البحر. وبعد تدمير عدد لا يحصى من الصفحات حاولت أن أحكى من وجهة نظره هذه الحلقة المأساوية من حياته التى عرفت بها. وفى كل مرة يحدث الشئ نفسه. هذه الصفحات يوماً كانت تبدو مصنوعة، زائفة وفلكلورية بشكل أخرق. كنت قد شككت فى ذلك لكننى الآن أعرفه بطريقة شخصية وجودية: الحقيقة الواقعية شئ والحقيقة الأدبية شئ آخر وليس هناك ما هو أصعب من أن ترغب فى تطابق الاثنين.

أنا لا أقول إن الأدب شيء منفصل تماماً عن الواقع. ما أقوله هو أن الحقائق التي تصدر عن الأدب ليست هي أبداً التجارب التي يعايشها الكاتب أو القارئ بشكل شخصي. الأدب ليس نقلاً للتجربة الحية. معرفة حقيقية ومهمة عن الواقع تأتي من الأدب، لكن عبر أكاذيب، عبر تحويل للواقع، عبر تحويل للواقع بالخيال والكلمات. ولهذا تفشل الرواية التي تحاول رسم التجربة الواقعية بأسلوب موضوعي ودقيق. ولا يمكن أن تنجح ؛ لأن الرواية اخترعت لا لنقل الواقع ولكن لتحويله، لفعل شيء مختلف، لتجعل من الواقع الواقعي وهماً، وواقعاً منفصلاً. وعندما تنجح في خلق شيء مختلف عن الواقع الواقعي، عن الخبرة الواقعية تحقق أيضاً إمكانية التواصل مع شيء لم يكن واضحاً قبل أن توجد الرواية أو القصيدة. لكن لا يمكنك تخطيط نقل المعرفة ذاك. فالرواية واقع بحد ذاتها. واقع مختلف من الخيال والكلمات التي تجعل الأدب أمراً مختلفاً تماماً عن الحياة الحقيقية التي لم تخلق بالطبع من الخيال والكلمات. ولهذا يجب عندما تكتب رواية ألا تنكش من فكرة التلاعب بالواقع أو تحريفه فالتحريف والتلاعب في الحقيقة أمران ضروريان في الرواية. يجب أن تكذب وبدون أي حيرة لكن بشكل مقنع حتى يقبل القارئ أكاذيبك كحقائق. فإذا نجحت في هذا الخداع سينتج من هذه الأكاذيب شيئاً صادقاً. شيئاً لم يكن موجوداً من قبل، ولا كان واضحاً من قبل. أما إذا كانت نيتك هي فقط إعادة إنتاج أمور الواقع أدبياً، فمحتمل أن تفشل ككاتب إذ أن على الأدب كي يقنع القارئ أن يصبح عالماً مطلقاً، مستقلاً، عالماً تحرر من والدته؛ أي من الواقع.

المفاضلة بين ما هو رواية وما هو ليس رواية تنتهي إلى: هل يمكن للنص أن يصبح مستقلاً عن الواقع وأن تكون له حياة خاصة به أم لا؟ فعند ما تقرأ الحرب والسلام لا تمتلك التجربة الشخصية التي تتأكد بها من صحة ما تخبرك به الرواية، لكن الرواية تبلغ من القوة ما يقنعك بحقيقة واقعها، لذا فهي رواية. لكن إذا كانت الرواية تتطلب من القارئ كي تقنعه خبرة شخصية عايشها ليؤكد صحة الرواية فهي ليست برواية بل وثيقة أو تاريخ أو صحافة متحركة. فعلى سبيل المثال منذ عدة سنوات كان هناك عالم إنسانيات استخدم الأدب كي يفشى بعض الحقائق السوسولوجية في كتابة بعض الكتب التي قدمت على أنها روايات. «حياة أوسكار لويس» هو أحد هذه

الكتب. كان كتاباً مهماً ؛ لأن المادة التي استمد منها كانت واقعاً حقيقياً وكانت أداة لإعلام القارئ عن هذا الواقع المحدد. لكنه ليس رواية. فالرواية الحقيقية لا تعطى أبداً هذا النوع من المعلومات. يمكن أن تمنحها جزءاً إضافياً للعمل، لكن الأهمية الحقيقية للرواية ليست المعلومات، بلا خلق شيء مختلف، واقع منفصل. بالتأكيد يستخدم مؤلف الرواية غالباً تجربة شخصية، لكنه يحولها إلى شيء مختلف، إلى شيء يمكنه أن يكون مقنعاً للقراء من البلاد المختلفة، الأزمنة المختلفة واللغات المختلفة. هذا التحويل الذي يمنح العمل استقلاله عن العالم الواقعي، عن منابع التي اخترع أو ابتدع منها، هذا التحويل هو ما يصنع من العمل رواية.

لهذا قبلت أخيراً وأنا أعلم في «البيت الأخضر» الأمر الواضح للعيان: كانت تنقصني القدرة اللازمة لتقديم العالم والظلم والأشخاص الآخرين عبر عيون هذا الرجل ووعيه الذي غابت عني لغته وعاداته ومعتقداته. وبما أنني لم أمتلك خياراً آخر سوى تقليص أهمية جم في الرواية، قمت بتقسيم قصته على عدة حلقات ستروى، ليس من وجهة نظره بل من منظور وسطاء وشهود يمكنني إدراكهم بشكل أفضل.

كانت نقاط الالتقاء بين بيورا، وسانتا ماريا دي نيفيا وفقاً للخطة التي وضعتها للكتاب: هما الرقيب ليتوما، وهو من منجاشيريا من بيورا عين ذات مرة في مهمة عسكرية في الأدغال ثم عاد إلى بيورا، وبونيفاشا وهي فتاة من أجورونا ربتها راهبات سانتا ماريا دي نيفيا، التي أصبحت أولاً عشيقة الرقيب ليتوما ثم عاهرة في البيت الأخضر باسم شهرة هو سيدة الأدغال. فجأة، وبينما كنت أصقل النص اكتشفت أن هناك رابطة أخرى أقل وضوحاً لكن ربما أكثر عمقاً وفي كل الأحوال غير متوقعة بين هذين العالمين.

كان دون أنسليمو يوماً يذهل أهالي بيورا بولعه باللون الأخضر حيث طلى الماخور وحتى القيثارة بهذا اللون، ألم تذهل طريقته في الكلام أيضاً في البداية أهالي بيورا بشدة؛ ولم يستطيعوا قط أن يتعرفوا على هذه اللمعة المميزة التي يستخدمها والتي لم تكن لكمة أهالي الساحل أو الإنديز. كانت هذه من الخطبات السحرية التي تحيا من وقت لآخر عبر بناء رواية وتترك المرء مندهشاً وسعيداً. لم يكن هناك شك في أن

أنسلمو أحب اللون الأخضر ؛ لأنه لون أرضه. ولم يستطع أهل بيورا أن يتعرفوا على طريقته في الكلام ؛ لأن أهالي الأدغال لم يستطيعوا قط أن يصلوا إلى بيورا.

عندما أنهيت الرواية في ١٩٦٤ أحسست بأننى غير واثق من نفسى وبالقلق على الكتاب. أكثر ما أزعجنى كانت الفصول التى دارت فى سانتا ماريا دى نيفيا. بالطبع لم تتجه نيتى لكتابة وثيقة سوسولوجية ومع ذلك انتابنى شعور ملح بأننى - وبالرغم من كل مجهوداتى - كتبت عن البيئة والحياة فى منطقة الأمازون بشكل مثالى وقررت أننى لن أنشر الكتاب حتى أستطيع العودة إلى الأدغال. وعدت فى ذلك العام إلى ليما. فى هذه المرة لم يكن الوصول إلى سانتا ماريا دى نيفيا سهلاً بسبب صعوبة المواصلات. فقبلها بستة أعوام سافرت إلى الأدغال فى زورق المعهد الصيفى البخارى. أما هذه المرة فسافرت وحدى مصاحباً لصديق أنثروبولوجى كان عضواً فى الحملة الأولى.

من اللوحة الأولى بدا أنه خلال هذه السنوات الست لم يتغير شىء تقريباً، وبدا كما لو أن الزمن لم يمر. فالسلطات والبعثات والراهبات والمشاكل كلها ظلت كما هى. والمرجح أن تجارة الجلد والمطاط أصبحت أقل أهمية حتى عما قبل حيث أصبح الرعاية أنفسهم الذين عذبوا جم وعاقبوا أوراكوسا يعيشون أنصاف ميتين جوعاً، منبوذين وبؤساً تقريباً مثل أهالي أوجورونا. بقينا فى الإرسالية ورأينا أنه على الأقل مع احترام نظام إحضار التلاميذ فقد تغيرت بعض الأشياء. فمشكلة الإرسالية تمثلت الآن فى نقص المدرسين وضيق المكان. كان ينقصها مساحة لاستقبال البنات القادمات من القبائل. ومن الواضح أن انعدام الثقة والكراهية التى حملها السكان المحليون تجاه الإرسالية قد انتهيا وأصبح الأهالي يصرون على دخول أولادهم فى المسيحية.

لكن مشكلة ما يحدث للتلاميذ بعد تركهم للإرسالية ظلت كما هى: فإما أن يعوبوا إلى الأدغال ويموتوا جوعاً وإما يدخلوا الحضارة خدماً للمسيحيين. أذكر الليلة التى قضيتها مع صديقى فى غرفة أحد الرعاية المحليين (ربما أريفالو بنزاس أو خوليو ريتا تجوى) كأنها شىء أقرب إلى سلسلة من الكوابيس، حيث استمعنا إلى هذه الشياطين الرثة ونحن نحتسى البيرة الدافئة وهم يقصون قصة جم التراجيدية كأنها حدث مضحك من الماضى. كنت أنا وصديقى نوجه الحديث بحذر شديد باتجاه هذا

الموضوع، لكن حذرنا لم يكن ضرورياً فبتلقائية مطلقة وبأقصى ما يمكن من إلحاح قالوا لنا. كل ما أردنا أن نعرف وكل منهم يقطع حديث الآخر. لم تكن نسختهم من القصة مختلفة عن تلك التي سمعتها منذ ستة أعوام في أوراكوسا. لم يكذبوا قط أو يحاولوا إخفاء ما حدث ولا حتى حاولوا أن يبرروه. الفرق الوحيد أنه بالنسبة إلى هذه الحفنة من الرجال ليس ثمة شيء مؤثّم في هذا الأمر، هكذا كانت الأشياء وهكذا هي الحياة.

كان جم لا يزال عمدة تلك القرية في أوراكوسا. ولم تكن هناك وسيلة تجعله يتذكر هذه الحلقة المظلمة في ماضيه، بجانب أنه منحنا الانطباع بأنه شعر بالخجل والذنب تجاه ما حدث له. بالنسبة إليه ولشعبه فقد استعادت الحياة طبيعتها المتوحشة. ما زالوا يجمعون الجلود والمطاط في الغابة للرعاة أنفسهم وعلاقتهم بهم كانت بالتأكيد طيبة.

أما توشيا فمات في جزيرته البعيدة في نهر سانتياجو. قبل موته بعدة أسابيع بعث رسالة إلى إرسالية سانتا ماريا دي نيفيا أراها لنا أحد الجيزويت، وقد عايشة عاطفة غير عادية وأنا أحاول أن أفك رموز هذه الرسالة المجنونة المخربشة بأقصى اللغات استعصاء على الفهم، حيث شعر باقتراب موته فطلب من الراهبات الغفران. وشرح أنه لم يكن على ما يرام وأنه في ظرف لا يسمح بانتقاله إلى الإرسالية. واختبر ضميره واعترف بأنه خاطئ وطلب الغفران بالمراسلة، بالإضافة إلى أنه أراد أن يزوجه بالمراسلة. والجزء الأكثر مدعاة للتذكر في هذه الشهادة كان ذلك الذي يتعلق بوصف الفتاة أو المرأة التي تمنى أن يتزوجها في جزيرته حتى لا يدع مجالاً للخلط.

في روايتي سيموت فوشيا بسبب الجذام. أما توشيا فقد مات بسبب مرض على الأقل بالدرجة نفسها من الدراماتيكية وهو الجدري. عندما عدت إلى باريس أجريت بعض التعديلات، أقل مما خفت أن تكون. وتم نشر الكتاب في منتصف ١٩٦٦. وعندما ظهر كنت في ليما أحاول أن أكتب رواية أخرى. وفي يوم ما ولدهشتي رأيت أن جريدة لا برنسا La Prensa نشرت صورة البيت الأخضر التقطها منذ فترة الصحفي إلسا أрана فريير Elsa Arana Freyre. لم يعد ذلك المنزل الروستيكي الذي كنت أتذكره. فقد نما وأصبح منزلاً عصرياً عملياً بطابقين وحديقة مرفهة ولم يعد وسط الصحراء كما

كان فقد نمت المدينة وأصبح البيت الأخضر محاطاً بالبيوت بدلاً من التلال الرملية. وبعد فترة ليست بالطويلة تلقيت دعوة للذهاب إلى بيورا حيث نظم بعض زملاء دراستي برنامجاً حافلاً يتكون من محاضرة وزيارة لمدرسة سان ميغيل وبالطبع عشاء تذكاري في البيت الأخضر. لكن بالطبع تلك بداية قصة أخرى ورواية أخرى.

الهوامش

- (١) أعضاء جماعة خيفارو لقبائل الأمازون الهندية.
- (٢) الشابرا والشيبوبو قبائل أمازون هندية تنتمي إلى مجموعة خيفارو
- (٣) تصحن حبوب هذه الشجرة إلى عجينة حمراء وتستخدم كصبغة.
- (٤) نبات مشابه لليوكا تصنع منه صبغة.
- (٥) شراب مخمر يصنع من الذرة أو اليوكا أو نبات المانيوك.
- (٦) جيرار فيليب (١٩٢٢ - ١٩٥٩) أحد أكثر ممثلي فرنسا شعبية وتنوعاً.
- (٧) Churres: سخام، قذارة، أى شىء مدهن، Piagenos: الحمير Guas: صوت للدلالة على الخوف أو الدهشة.

اللعب بالزمن وباللغة كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة

«كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» هي روايتي الرابعة التي كتبتها عام ١٩٧٢ في برشلونه بإسبانيا حيث كنت أعيش في ذلك الوقت وهو أحد الكتب التي أعشقها؛ لأن كتابته كانت بمثابة تغيير كبير بالنسبة إليّ. فقد كان هذا الكتاب اكتشافاً للفكاهة في الأدب. وبالرغم من أنني أحببت دائماً استخدام الفكاهة في الحياة، فإنني كنت حتى ذلك الوقت متشككاً في استخدامها في الأدب. كانت ثقتي في استخدام الفكاهة في الأدب منعدمة إلى حد كبير؛ لأنني ظننت، بشكل خاطئ بالتأكيد، أن الفكاهة لا تتفق مع أدب ملتزم بقضايا جادة، وأنه لا يمكن أن تستخدم الفكاهة في قصيدة أو مسرحية هدفها التعامل مع مشاكل اجتماعية أو سياسية أو تاريخية جادة.

ربما تبين أن هذه الفكرة ضد الفكاهة بسبب سارتر والوجوديين الفرنسيين الذين كان لهم أكبر تأثير على أثناء سنوات الجامعة. أعتقد أن سارتر كان مفكراً عظيماً لكنه لا يتسم بخفة الدم على الإطلاق في كتابته وفي أفكاره. وربما تبين انعدام الثقة في المزاح بشكل غير واع من خلال قراءتي لسارتر فالفكاهة لا تظهر حقاً في رواياتي الثلاث الأولى، وحتى لو ظهرت فبالرغم عني وبشكل تلقائي.

عندما كتبت رواية «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» التي تدعى بالإسبانية بانتليون و الزائرات *Pantaleon y Las Visitadoras*. اكتشفت أن هناك بعض القصص التي لا يمكن أن تحكيها بأسلوب جاد دون الإضرار بها بشكل مميت وأنه بالنسبة إلى نوع ما من المادة وبعض أنواع القصص تصبح الفكاهة ضرورة، والطريقة الوحيدة التي تجعل بها هذه القصص مقنعة. لكن اكتشاف هذه الحقيقة الواضحة جداً. لأغلب كتاب وقراء الأدب استلزم مني بعض الوقت. كانت الرحلة التي سافرتها عبر منطقة الأمازون في بيرو عام ١٩٥٨ شديدة الأهمية بالنسبة إليّ ربما لأنها كانت أكثر الرحلات خصوصية

فيما يختص بالعمل على بعض تجاربي خلال هذه الرحلة التي أسفرت عن مادة خام ممتازة لكتابتى فكما ذكرت سابقاً ولدت روايتى الثانية «البيت الأخضر» بشكل ما من هذه الرحلة. أحد الأشياء التي اكتشفناها في القرى الصغيرة التي توقفنا فيها هو رفض مدنى تلك القرى وفلاحيتها الشديد لجنود السرايا العسكرية. كان القرويون ثائرين بسبب مضايقات الجنود الدائمة للسيدات في القرى خاصة في أيام الأحاد حينما كانوا يمنحون إذنًا بالذهاب إلى القرى إذ كانوا يتتبعون النساء دائماً. وكان غضب الفلاحين عظيماً لدرجة أنهم بعثوا خطابات اعتراض للسلطات.

كان هذا جزءاً من القصة أما الجزء الثانى فساكتشفه بعدها بست سنوات حينما أعود إلى المنطقة نفسها وأتبع الطريق نفسه. كنت قد أنهيت روايتى الثانية «البيت الأخضر» وذهبت هناك ؛ لأتأكد من أننى لم أتناول المنطقة بشكل شديد المثالية في الرواية. وفي الرحلة الثانية اكتشفت الجزء الثانى من تلك القصص عن الجنود والمدنيين في تلك القرى الصغيرة في الأدغال. كان المدنيون مازالوا غاضبين من جنود الحاميات لكن لسبب آخر. كانوا غاضبين الآن ؛ لأنهم رأوا أن العسكريين حصلوا على ميزة وأن الجيش متحيز ضدهم. وكانت هذه الميزة شيئاً يسمى بما يمكن ترجمته إلى «خدمة الزائرات» El Servizio de visitadoras ما هذه الخدمة؟ كانت خدمة خاصة ابتدعها الجيش، أن يبعث عاهرات للحاميات العسكرية . وقد رأى المدنيون هؤلاء النساء القادمات من إيكويتوس ومن المدن الأخرى المهمة إلى الأدغال في مركبات القوات الجوية وسفن البحرية. ورأوا كيف تذهب هذه النساء مباشرة إلى الحاميات، ويبقين هناك بضعة أيام، ثم يعدن إلى إيكويتوس دون التوقف في القرى. واعتبروا أنفسهم ضحايا للتمييز، وهو ما لم يكن مقبولاً في الواقع .

فبابتكار خدمة الزائرات، حل الجيش مشكلة لكنه خلق مشكلة أخرى و بعد اكتشافى لهذه القصة بدأت في التفكير في الطريقة التي تعامل بها الجيش كى ينشئ وينظم خدمة الزائرات الخاصة هذه. وبما أننى كنت طالباً في مدرسة عسكرية وعرفت بشكل أو بآخر الآليات الداخلية للجيش ونظامها البيروقراطى، فقد بدأت أحزر كيف استحدثت هذه الخدمة . فكرت في أنه عندما قرر الجيش تنظيم هذه الخدمة ربما

توجب عليه اختيار ضابط يعهد إليه بهذه المهمة. وكيف اختار الجيش هذا الضابط؟ أولاً ، كان يجب أن يقرر من أى فرع من الجيش يجب أن يتم اختياره : المدفعية، المشاة أو الفرسان. كان أنسب فرع فى الجيش هو الإدارة والمعلومات . ربما أجرت السلطات العديد من المناقشات حول المواصفات التى ينبغى توافرها فى مثل هذا النوع من الضباط كى يكون قادراً على تولى هذه المهمة الحساسة، وبالتأكيد قاموا بمراجعة سجلات كل الضباط المتوافرين للعثور على الأنسب والأكثر تزمناً ورصانة، شخص ذى مهارات تنظيمية هائلة. قررت أن أكتب قصة عن هذا الضابط، هذا الرجل الذى تلقى فجأة يوماً ما مهمة غير عادية لتنظيم خدمة خاصة لحاميات منطقة الأوزون .

وكما فعلت فى رواياتى السابقة انتويت كتابة رواية جادة ولم تخطر ببالى ولو للحظة فكرة كتابة كتاب ساخر. لكننى اكتشفت سريعاً أن هذا كان مستحيلاً، كان سرد القصة التى أردت كتابتها بشكل جاد أمراً غير متوافق معها بالمرّة، كنت دائماً مدفوعاً بواسطة المادة الخام نفسها نحو الفكاهة نحو الكوميديا، نحو الغرائبية أو المواقف الساخرة والتهكمية. وبهذه الطريقة العملية اكتشفت أن الفكاهة ضرورة فى بعض الحالات. وأنه بالفكاهة فقط تستطيع خلق قصة مقنعة بما يكفى لتصديقها.

صححت مشاعرى الخاصة بأهمية الفكاهة فى الأدب الجاد. كان هذا الاكتشاف منعشاً وكتبت الكتاب بحماسة عظيمة و بدون مواجهة من الصعوبات والآلام التى خبرتها فى الروايات السابقة أو التى كتبتها بعد كتابة رواية «الكابتن بانتوخا». هذه الرواية هى الوحيدة التى كتبتها بسهولة. إنها الرواية الوحيدة التى استطعت أن أعمل فيها لساعات عديدة فى اليوم دون غضب أو تعب، ضاحكاً فى الوقت نفسه الذى أكتب فيه، مستمتعاً بما يحدث وبما أقوله. كانت المرة الوحيدة التى لم أشعر فيها أنني أواجه مهمة صعبة، وهو ما كان عليه الحال فى كل شئ كتبتة قبلاً. أعتقد أن السبب يكمن فى اكتشافى لشئ جديد، وكانت هذه تجربة منعشة إذ كان يجب أن أتعامل مع الفكاهة كلعبة جديدة.

من الصعب على أن أشرح لماذا تشجعنى بعض التجارب على كتابتها والتخيل عنها، ولم تفشل العديد من التجارب الأخرى فى ترك أى أثر فى أعمالى الأدبية؟

أفترض أن السبب هو أن هذه التجارب الخصبة أدبيا تلمس جزءاً أساسياً في شخصيتي، شيئاً ما لست واعياً به. أعتقد أن هناك جانباً مظلماً في شخصيتي يتأثر بعمق بنوع ما من التجارب بعدها يتكون عندي هذا الحافز، هذا الدافع نحو التخيل حولها مستخدماً هذه التجربة كنقطة انطلاق. صحيح أن هناك نوعاً ما من عدم التوقع بخصوص عملي وهذا أمر مثير بالنسبة إليّ. هناك أوجه ثابتة فيما كتبته لكن هناك أيضاً تنوعاً كبيراً. لكن تلك الأشياء ليست مخططة فلم أكتب، لنقل، قصة مثيرة مثل من قتل بالمينو مولير؟ لأنني قلت لنفسى: "حسناً، الآن سأحاول كتابة قصة مثيرة" لا كان ذلك سببه أنه أتتني فكرة لقصة. فكرت لفترة طويلة في أي نوع من الشكل سأستخدم شيئاً فشيئاً اكتشفت أن القصص البوليسية يمكن أن تكون شكلاً. ليس من أجل كتابة قصة بوليسية أخرى لكن مثلما حدث في حالة هذه اللغة الميتة في بانتاليون بانتوخا من أجل تجربة ومحاولة استخدام البنية والتقنية التي يتبناها عادة كتاب القصص البوليسية كي أقص نوعاً مختلفاً من القصص. كي أروي قصة لا يعتبر اكتشاف الجريمة جانباً مهماً فيها لكنها فقط مجرد حادثة في رواية بهدف آخر.

قصة الكتاب بالطبع هي قصة هذا الكاتب بانتاليون بانتوخا. بادئ ذي بدء الاسم كوميدى إذ يلمح إلى هذه الشخصية الأصلية في الكوميديا دي لارتى الإيطالية. القصة تحكى كيف يتم استدعاء هذا الضابط المثالى، نموذج الموظف البيروقراطى الرصين فى حياته العائلية الذى يعتبر حقاً المثال المتوج للموظف المنضبط الكفء المطيع، يوماً ما بواسطة رؤسائه ويطلب منه تنظيم هذه الخدمة دون توريط الجيش فيما يفعله . ويتم تقديم الخدمة له على أنها عملية سرية وهو يلتزم بهذه التعليمات لكنه ينجح فى تنظيم هذه الخدمة بكفاءة ونشاط شديد حتى تنمو لتصبح أحد أكفأ وأنشط فروع مؤسسة الجيش . ويبدأ هذا بالطبع فى خلق مشاكل جديدة للجيش حيث تصبح الخدمة مؤسسة عامة تثير حقد السكان المدنيين ورفضهم، فضلاً عن المشاكل داخل هذه الخدمة نفسها.

تحكى القصة أيضاً كيف تتغير حياة بانتاليون بانتوخا الشخصية، كيف ينفس هذا الرجل كلية فى ما يفعله حتى أنه ينمى نوعاً ما من النفسية الحربائية . وكى يصبح أكثر كفاءة فيما يفعله يتبنى التزاماً بيولوجياً بعمله، حتى يصبح فى حياته الشخصية

قواداً Cafiche عظيماً مستغلاً للنساء، متلاعباً بهن ، تصبح حياته الشخصية مصابة تماماً بالعدوى ملوثة بمهمته؛ وهو - بهذا المفهوم البيروقراطي المثالي لعصرنا - مستهلك تماماً بالوظيفة التي يؤديها إلى الحد المتطرف الذي يجعله مجرد عرض حي لهذه الوظيفة، يرتب حياته الشخصية بالطريقة التي تكمل وتساعد ما يفعله في تنظيم الخدمة الخاصة.

شيئاً فشيئاً تصبح الشخصية شخصية متعصب مستعد في سبيل تحقيق مهمته ومن أجل إنجازها أن يضحي بكل شيء في حياته الشخصية والعائلية وحتى الجيش؛ تلك المؤسسة التي يعشقها أكثر من أي شيء. يصبح مستحوذاً عليه تماماً بالمهمة التي عليه إنجازها حتى يعمى عن أي شيء آخر. عندنا في اللغة الإسبانية هذا المثل La ram que no deja ver el bosque" لا أعرف إذا كان هناك مقابل له في الإنجليزية "لا تستطيع أن ترى الغابة من الأشجار" أعتقد أن هذا هو التعريف الأمثل للبيروقراطي، العقل البيروقراطي الذي يركز على جانب ما من العالم مما يجعله غافلاً عما يحدث خارج هذا الجزء المعين والخاص من العالم. هذا الموقف يمكن أن يؤدي إلى أفعال غير عادية لكن يمكن أيضاً أن يؤدي إلى كوارث غير عادية. ويصدق هذا على بانتاليون حيث خلق خدمة غير عادية منظمة وذات كفاءة، لكنه خلق أيضاً في سبيل ذلك مشاكل رهيبة للمجتمع والجيش ولنفسه.

عندما كنت أكتب «كابتن بانتوخا»، عدت إلى جزء من منطقة الأمازون، إلى إيكويتوس، أهم مدينة بيرونية في الأمازون. بقيت هناك لعدة أيام حيث أردت أن أذهب إلى حامية عسكرية، أردت أن أعرف المكان الذي ترحل منه «السيدات الزائرات» عندما يذهبن إلى الحاميات؛ لأتحدث عن أشياء عسكرية وحتى أحصل على فكرة ما عن كيفية تنظيم الخدمة الخاصة. وبينما كنت في إيكويتوس عرفت أن شخصية غير عادية مرت مؤخراً عبر المدينة، واعظاً ذا شعبية كبيرة، شخصاً يدعى هيرمينو فرانشيسكو الأخ فرانشيسكو كان ذا أصل برازيلي كما يبدو. كان هناك أيام معدودة وكان ناجحاً جداً في وعظه. كان هناك مازال بعض الأشخاص يرتدون زياً أبيض و هؤلاء كانوا أتباعه الذين غرسوا صليباً كبيراً بجوار بحيرة على أطراف المدينة حيث يمكنك أن ترى طوال الأربع والعشرين ساعة مجموعة من أتباع الأخ فرانشيسكو تصل.

شاع فى المدينة العديد من القصص عن الممارسات السرية لهذه الطائفة. وعلى الرغم من أننى لم أعر هذه القصص اهتمامى عندما كنت فى المدينة ؛ لأننى كنت أجرى بحثاً من أجل روايتى عن "الزائرات" قبل أى شىء فإننى عند ما غادرت إيكويتوس وعدت إلى إسبانيا اكتشفت أننى كنت أعتبر هذه الطائفة بشكل غير واع معادلاً لما كان يحاول الكابتن بانتوخا بناءه. وكانت هذه هى اللحظة التى طرأت لى فيها فكرة أن أطعم فكرة الخدمة الخاصة التى أنشأها الجيش بقصة طائفة دينية تتبع بشكل أو بآخر المسار نفسه الذى يتخذه بانتاليون بانتوخا.

لا أعرف هل كانت عندى منذ البداية فكرة أن سبب هذه الرابطة بين المؤسستين هو أن زعيميهما - بالرغم من المسافة الكبيرة بين خدمة بغاء وطائفة دينية، كانت بينهما أشياء كثيرة مشتركة. أول شىء هو هذه الرؤية الشخصية المتطرفة لشىء، لجزء من نشاط ما، التى يمكنها أن تدفع البشر للدوار. وهذا هو ما حدث فى الرواية، فقد خلق بانتوخا خدمته تقريباً فى الوقت نفسه الذى أنشأ فيه الأخ فرانشيسكو الواعظ المجنون، أخويته أو طائفته ، المدعوة بأخوية سفينة نوح Los Hermanos del Arca . فقد تنامت كلتا المؤسستين ووصلتا للذروة ثم انحدرتا بعد أن تسببتا فى العديد من المأسى من ضمنها المأسى الشخصية لكلا الزعيمين.

على الرغم من حقيقة أن كتاب «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» من وجهة نظر سطحية ورسمية يعتبر عملاً كوميدياً ؛ لأن هناك مواقف كوميدية متكررة وأحداثاً هزلية فإننى أعتقد أنه كتاب جاد. إنه عن التشويه البيروقراطى للعقل، الذى أعتقد أنه أحد أكبر المشاكل المعاصرة فى كل المجتمعات سواء الصناعية أو المتخلفة. الكتاب يتعامل مع مشكلة كيف يمكن للتخصص فى أنشطة الحياة أن يخلق هذا النوع من التشويه للعقل ، فمن أجل تحقيق مهمته بكفاءة وبالشكل الأمثل يجد المرء نفسه معزولاً فى موقع لا يمكنه من رؤية كيف يمكن أن يصبح لما يفعله أصداءً وتبعات كارثية وفى مناطق أو أنشطة أخرى فى المجتمع.

فى تأسيسه لواقع روائى منفصل يستخدم الكاتب فى الأدب المعاصر غالباً واقعاً أكثر زيفاً مما هو موجود فى الواقع الحقيقى، لكن الشىء الأساسى هو الترابط وقوة

الإقناع فى هذا الواقع الذى يمكن أن يكون غير واقعى بالمرّة ومنفصلاً تماماً عن تجربتنا المعيشة. بعد قراءة أعمال أدبية معينة والعودة إلى عالمنا الواقعى ومقارنتهما نقول: «هذا مستحيل تماماً إنه بعيد للغاية عما هو حقيقى» لكن على الرغم من رد الفعل هذا فإن هذه الكتب موجودة بالفعل ومقنعة وأعطتني شيئاً ما يسمح لى بفهم أفضل لِمَ هى الحياة الحقيقية ؟ الإنجاز الأكبر لكاتب ما هو قدرته على تقديم عالم مقنع، عالم لا تربطه بالواقع الحقيقى إلا صلات رفيعة وبعيدة، عالم نشأ تماماً من رفض عميق للواقع الحقيقى. وهذا حقيقى بالنسبة لبعض الكتاب الخياليين مثل بورخس فالعالم الذى خلقه هو رفض عظيم لماهى الحياة الحقيقية؛ لما هو عليه العالم الحقيقى. العالم الحقيقى كان شيئاً غير مقبول بالنسبة إليه فخلق عالماً آخر، به فقط أفكار، معرفة وفضول. يتعامل مع العقل ويكتب أو ينعدم فيه تماماً الجانب المادى للحياة مثل الجنس على سبيل المثال. على الرغم من حقيقة أن هذا العالم منفصل عن الواقع، فإنه قوى جداً ومبدع بذكاء شديد ومهارة أدبية عالية حتى أصبح مقنعاً لنا تماماً ونحن نقرؤه. أشك فى أن بورخس كان يمكنه كتابة رواية بمثل ذلك الرفض للواقع الحقيقى إذ كانت لتغدو مصطنعة للغاية وبعيدة عن أن تصبح مقنعة، لكن ذلك ممكن أن يحدث فى القصة القصيرة.

بالطبع، ما يمكنه أن ينجح فى شكل ما لا ينجح دائماً فى شكل آخر. لقد عولجت روايتى «بانتاليون والزائرات» فى فيلم بشع. أعتقد أنه لايمكنك أن تؤسس معياراً ما للربط بين الكتب الجيدة والأفلام. بعض الكتب حولت إلى أفلام رائعة، وبعضها دمرته الأفلام. أخبرنى صانع الأفلام الإسباني العظيم لويس بونويل Luis Buneiel ذات مرة بشيء عن هذه العلاقة سأتذكره للأبد. قال : إن الروايات السيئة فقط تصنع أفلاماً جيدة لذا لم أخترق رواية جيدة ؛ لأصنع فيلماً كل الروايات التى عالجتها كأفلام كانت روايات سيئة. فمن الصعب للغاية أن تحول رواية جيدة إلى فيلم، لكن ذلك ينجح فى بعض الحالات على سبيل المثال: أعتقد أن أورسون ويلز صنع معالجات رائعة لكنه فعل ذلك بأن أخذ حريات عديدة مغيراً فى كل شيء ؛ لأن السينما لها لغتها الخاصة بها، فرواية قصة بالصور أمر مختلف تماماً عن روايتها بالكلمات. لذا يجب أن تكون حراً

تماماً في أن تعالج وتغير وتدخل عناصر جديدة؛ فالسينما مثل الرواية وجه من أوجه الإبداع الروائي، ففي الفيلم كما في الرواية تصنع خيالاً روائياً منفصلاً عن الواقع يجب أن يكون مقنعاً.

كما ذكرت من قبل لم أفكر قط في الشكل والتقنية في الرواية كشئ منفصل عن القصة وعن الشخصيات، فالشكل بالنسبة إليّ وهو بالطبع أمر أساسي في الأدب والفن بشكل عام، يصبح دائماً شيئاً مرتبطاً بالقصة وهو نوع من الإبداع لجعل القصة أكثر إقناعاً وقابلية للتصديق. لكن يجب أن أصحح هذه الإفادة قليلاً؛ لأنني عندما فكرت في كتابة هذه الرواية كانت لدي بالفعل فكرة عن بنية القصة. كانت لدي فكرة كتابة قصة ستكون عبارة عن حوار واحد عن، دياالوج. دياالوج طويل للغاية وبه بالطبع شخصيات مميزة. كانت فكرتي هي عدم كتابة دياالوج واقعي لكن ما يمكن تسميته بالديالوج الجماعي، دياالوج لا تحدده اعتبارات الزمان والمكان وإنما يمكن أن يتحرك بحرية للأمام وللخلف في الزمن أخذاً القارئ من الحاضر للمستقبل للماضي ثم يعود به للحاضر خلال لحظة واحدة، بدون محطات، بدون إعطاء فرص للقارئ ليؤقلم نفسه عقلياً على هذه النقلات في الزمن. يمكن للديالوج أن يتحرك أيضاً بحرية من مكان لآخر والعودة للمكان نفسه. كانت لدي فكرة أن هذا الديالوج الذي ستركز فيه القصة بأكملها سيكون مقنعاً إذا انغمس القارئ منذ البداية في النظام الذي أنشئ فيه الديالوج.

وكان قلقي مصدره أن هذا النوع من الحوار ربما يعطي للقارئ انطباعاً بالافتعال، بشئ بعيد عما هي عليه الحياة الحقيقية. وللتغلب على هذه المشكلة قررت أن أعرف القارئ على تقنية الحوار شيئاً فشيئاً بطريقة تجعله يعتاد على مساحات الحرية المأخوذة في التعامل مع الزمان والمكان؛ حتى لا يتفاعل بشكل انتقادي مع هذه الحركات والنقلات في القصة.

في مسودة الرواية كان العمل هو فقط ما شرحتة من قبل. حوار فحسب، تخرج فيه الشخصيات وتدخل ويتحرك فيه القصة من مكان لآخر ومن زمان لآخر، بلا اتباع لتخطيط زمني ولا محاولة التزام بمسافة حقيقة في المكان، لكنها تتبع فقط الدوافع

الأدبية، فمثلاً يمكن أن تدخل شخصية فى الحوار مباشرة لمجرد أن إحدى الشخصيات الأخرى تذكرتها أثناء الكلام. يمكن أن تتحدث شخصيتان وتذكر إحداهما أنها كانت تتحدث مع أخرى ودار بينهما حوار منذ بضعة أيام أو أسابيع ، هذا التذكر سيسحب الشخصية الأخيرة من الماضى ومن مكان آخر إلى الحوار بدون شرح مطول. هذه النقلة ستمكنها من الدخول إلى الحوار الذى سيتحرك حينها إلى الماضى وإلى مكان آخر. فى حالات أخرى ، سيتغير الحوار ويتحرك جغرافياً؛ لأن أحد الأحداث جرى فى منطقة أخرى ثم ذكرته أو تذكرته إحدى الشخصيات، وعليه سيقوم ذلك بدفع الحوار من مكان إلى آخر. وفى مواقف أخرى ستصبح الأسباب أو السبل لتغيير تطور الحوار غير ذات أهمية كما فى الأمثلة التى طرحتها قبلاً، لكن صيغة ما تستخدمها إحدى الشخصيات - كلمة على سبيل المثال - يمكن أن تنقل الحوار إلى بعد آخر أو حدث آخر. ويجب أن يتحقق ذلك برهافة شديدة، فقد كان مهماً للغاية عدم فرض هذه التقنية ؛ لأننى كنت واعياً لحقيقة أن القارئ إذا أخذ انطباع التجريب الخالص للتجديد الشكلى، لن يصدق ما يقال له فى القصة. كان على أن أحقق كل هذه النقلات فى الحوار من مكان أو زمان لآخر بحرص شديد. هذا الجانب بالتحديد من الكتاب كان مثيراً بالنسبة إلى. استمتعت بالتعامل مع هذا الجانب الإبداعى فى الشكل أثناء خلق الحوار، حيث تتم رواية قصة واقعية (قصة بانتليون بانتوخا) فى شكل غير واقعى، شكل أدبى.

فى الوقت نفسه راودتنى فكرة أخرى . فمنذ بدأت كتابة أولى قصصى انشغلت بشيء يجب على كل كاتب للقصص القصيرة أو الرواية أن يتعامل معه، إنه اللغة الميتة *el lenguaje muerto*. الحاضرة دائماً فى الرواية فبخلاف الشعر، الذى يتموضع فيه اللغة منذ الكلمة الأولى إلى الأخيرة فى عالم فائق الحساسية والرقّة والتحريك، فإن الرواية أو القصة القصيرة هى نصوص من المستحيل أن تكون مكثفاً ومبدعاً فيها طوال الوقت و تحافظ على الحيوية والحركة فى اللغة. فعندما تروى قصة، يجب تدعيم اللحظات المكثفة بأحداث إخبارية خالصة، تعطى القارئ معلومات أساسية لفهم الذى يحدث. يجب على الكاتب أن يعد نفسه لاستخدام قدر كبير من اللغة الميتة لأجل ذلك

الغرض. كنت منزعجاً من هذا الموقف وسألت نفسي لِمَ لا يمكن أن تستخدم على طول الخط في الرواية ؟ - كما في القصيدة في لغة مكثفة وغنية وخلاقة كيف يمكنني التعامل مع هذا الجانب الإخباري الخالص في الرواية حيث لا يحدث شيء ذو أهمية، لأشياء تشعر به الشخصيات بعمق، لأشياء خلاق بحق؟ كل ما يجده المرء هو لغة ميتة يقول فيها الراوي على سبيل المثال من تحدث أو أين يدور الحوار.

أكثر لغة موتاً في الرواية هي اللغة ما بين الحواشي acotacion جملة تشرح ما أقصده «هل تحبني؟ قالت جان مصالبة ساقها الطويلتين». كل الكلمات التي بدأت بـ «قالت جان» تسمى باللغة الإسبانية الـ acotacion، إنها قطعة من المعلومات يعطيها الراوي للقارئ ليشرح: من تتكلم وأين تتكلم وما الذي تفعله أثناء الكلام. ربما كون ساقها طويلتين يعد شيئاً مهماً؛ لكن بشكل ما عادة ما يكون النص بين الشرطتين (نحن نستخدم الشرطة في اللغة الإسبانية لا أعتقد أنكم تستخدمونها في اللغة الإنجليزية في الرواية أو القصة القصيرة) نصاً ذا لغة ميتة، لغة إخبارية خالصة، ينذر أن تقدم فيها شيئاً جديداً أو مبدعاً أو ذا أهمية. إذا استخدمت الحوار كثيراً في رواية أو قصة قصيرة يجب أن تواجه هذه المشكلة؛ كيف يمكن؛ أن تعطى أو تستخدم هذه المعلومات بطريقة يمكن للغة أن تكون فيها أقل أرضية أو Terre a' Terre.

راودتني هذه الفكرة أو الإغراء لكتابة يمكن فيها استخدام الـ acotacion (الحواشي) بحيث تكتسب بأهمية الجزء الأساسي نفسه - في الحوار - في تلقى الرواية حتى يصبح ما هو مهم بحق هو ما يذكر أو يقال.

جاءني العديد من الأفكار وما حققته في النهاية لم يأت فجأة أو بسهولة لكنه جاء نتيجة عملية طويلة. وكان ما فعلته في النهاية هو هذا: استخدمت الحواشي لتقديم كل الوصف المهم في الرواية ثانية، كانت الرواية مجرد حوار، تتحدث فيه الشخصيات فيما بينها في حوار جماعي بغير حدود في الزمان أو المكان. أما الراوي فيستخدم الحواشي ليس فقط لتقديم معلومات مثل من يتحدث وأين ولكن أيضاً يعطى الكثير من المعلومات عن المكان والزمان وما يفعله الأشخاص الآخرون في اللحظة نفسها أو ما قبلها أو بعدها كما يقدم كل الخلفية الضرورية للقصة؛ أي الوصف الاجتماعي الاقتصادي السياسي للبلد والمجتمع.

جاءتني فكرة أنه بهذا الأسلوب ستصبح اللغة الميتة أقل موتاً وتصبح أكثر حياة في القصة وأن ذلك سيغير الطبيعة الملزمة للحواشي. وكان هذا ما فعلته في النهاية في كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة، استخدمت هذه الآلية بإيقاع شديد البطء حتى أعود القارئ على هذا النظام، حيث كان النظام مقسماً إلى عدة معادلات: إحداها هي تحريك الحوار بحرية في الزمان والمكان والأخرى كانت تقديم كل ما يتم فصله غالباً عن الحوار في الرواية العادية أو التقليدية كأنه جزء من الحوار نفسه. الآن هنا أحتاج أن أشرح شيئاً، يجب أن أقول شيئاً بين قوسين عن الزمن.

الزمن جانب أساسي في الخيال الأدبي، يمنحه هوية منفصلة وشخصية مختلفة عن الواقع الحقيقي. ولأسباب واضحة فإن الزمن في الرواية لا يكون مثله في الحياة الواقعية. ينطبق ذلك حتى على أكثر الروايات واقعية، الرواية التي تنجح في محاكاة الحياة. الزمن في الرواية له بداية ونهاية لا ينساب أبداً كما هو الحال في الحياة الواقعية. ولأنك يجب أن تروى في الرواية كيف تتصرف أو تتحرك أو تفكر شخصيات مختلفة تصبح مضطراً إلى التوقف حتى تفرق بين الشخصيات والأفعال والأحداث. لذا فأنت مجبر على كسر الحركة التي تميز الزمن في الواقع، وعليه فأنت تقدم في الرواية دائماً زمناً مصطنعاً. هذا الوقت المصطنع يحدث دائماً في الرواية الحديثة التي يعي مؤلفوها وعياً ذاتياً ما يفعلونه في ابتداء البنية الزمنية أكثر بكثير من الروايات الكلاسيكية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث لم يهتم الروائيون في الحقيقة بهذه المشاكل بشكل نظري. لم يفكروا في إبداع بني مختلفة، للواقع. ربما كان العديد من الروائيين في الروايات الكلاسيكية مقتنعين بأنهم كانوا يحاكون الواقع عندما يكتبون رواياتهم؛ ليس فقط في الألفاظ التي يستخدمونها بل أيضاً في إبداع حركات الزمن في القصص.

في الحقيقة عندما تبحث في كيف يتطور الزمن في أية رواية وكيف تنساب القصة ستكتشف أن هناك إبداعاً، لبنية زمنية هي في حالات كثيرة صفة مميزة لكل مؤلف ولكل عمل أدبي. وجانب رئيسي من أصالة الروائي السارد هو أسلوبه في إبداع هذه البنية الزمنية في عمله. فقد ابتدع الزمن في روايات فوكنر على سبيل المثال بعناية

عظيمة ومهارة فذة حتى إنه يعمل بنفسه على خلق المناخ وعلى خلق الالتباسات والتلميحات فى القصة. فالطريقة التى يتحرك بها الراوى فى الزمن و الطريقة التى تتحرك بها أحداث الرواية للأمام والخلف فى الزمن أساسية لفهم الرواية. التلاعب بالوقت يحدث فى جميع الروايات، فى بعضها يصبح ذلك أكثر وضوحاً ، وفى العديد من الروايات الأخرى يكون بالكاد مرئياً. لذا فإنك إذا بحثت عن البنية الزمنية فى رواية ما ستكتشف أنها أحد أوجه أصالة الرواية وأيضاً أحد الأوجه التى تختلف به عن كل الروايات . وتحافظ به على مسافة من النموذج، أى الواقع: الواقع الحقيقى.

فى «الكابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» ينبغى أن تفكر فى الوقت كشئ مشابهِ للمكان. الزمن له صفة، تماماً كالمكان. الزمن شئ موجود له بداية ونهاية وله أيضاً خاصية المادة وطبيعة المادة. وعليه يمكن للراوى أن يحرك الرواية فى الزمان بالطريقة نفسها التى يحرك بها القصة فى المكان. القصة يمكنها أن تتحرك بحرية من الماضى إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الماضى ؛ لأن الزمان هناك مثله مثل المكان حيث لا شئ يضيع، لا شئ اختفى . الزمان موجود هناك. الماضى مثله تماماً مثل المستقبل أو مثل الحاضر، مرحلة يمكنك أن تعود إليها فى أى وقت تريد. إذا كان للزمن هذه الصفة المكانية، هذه الصفة الأرضية يمكنك أن تجزئ الزمن، يمكنك أن تقسمه معطياً إياه بنية كائن بيولوجى، أو كينونة بيولوجية. هذه البنى الزمنية لها أيضاً أهمية متزايدة فى مسرحياتى. فى مسرحية واحدة على الأقل أصبحت البنى الزمنية هى جوهر العمل بأكمله، هى ما يدور حوله العمل. أعتقد أن هذا بدأ بالكابتن بانتوخا ؛لأننى منذ ذلك الوقت الذى كتبت فيه هذا الكتاب أصبحت مولعاً بهذه الإمكانية الشكلية. أحد أسباب أهمية الأدب أنه يمنحنا أداة نستطيع أن نفهم بها الوقت فى الحياة الواقعية الزمن هو شئ يقوم بافتراسنا، هو شئ لا يمنحنا المنظور الضرورى لنفهم كيف ينساب هذا الزمن ونحن مغمورون فيه، لذا لا نمتلك منظوراً، لا نمتلك المسافة الضرورية لنفهم ماذا يحدث فعلاً. وبناء عليه نحتاج إلى نظام صناعى من أجل أن نفهم الوقت.

أحد كبرى مساهمات الأدب فى حياتنا أنه يؤسس نظاماً صناعياً للعالم، للزمان، للمكان وللتجربة الحية، خاصة الأعمال العظيمة، الروائع الأدبية هى أدوات تسمح لنا

بتكييف أنفسنا على هذا الغور Voragin، هذه الدوامة؛ أى الحياة الواقعية والتجربة الحية. عندما تستكشف إمكانيات خلق بنية زمنية فى قصة، فأنت لاتفعل شيئاً هو من قبيل الإنجاز الفنى فحسب أو مجرد إنجاز فى المهارة الشكلية فى امتلاك زمام اللغة والتقنيات من أجل تنويم القارئ، أنت أيضاً تبتدع أداة يمكننا من خلالها أن نفهم بشكل أفضل كيف تحدث التجربة اليومية، التجربة الحية فى الواقع. لذا فإن هذا الولع بالزمان وهو صفة للأدب الحديث، ليس شيئاً مجانياً أو صناعياً. إنه طريق للتفاعل مع الواقع الذى نشعر فيه بضياعنا، خاصة فى المجتمعات المعاصرة؛ فنحن نصبح عديمى الفائدة بشدة، ضئيلين للغاية فى هذا العالم غير العادى وغير الشخصى، عالم المجتمعات الحديثة، مما يجعلنا فى حاجة إلى طريقة نصنع بها أنفسنا فى هذا العالم، هذا التنظيم المصطنع الذى يمنحه الأدب للحياة هو شئ يساعدنا فى الحياة الواقعية على أن نكون أقل ضياعاً وحيرة.

ثانية، يعتبر الزمن والبيئة شيئين يعيها الكتاب بشدة فى الأدب الحديث بعكس الروائيين الكلاسيكيين. ربما لم يفكر ديكنز أو سرفانتس أو هوثورن قط فى إبداع بنية زمنية فى الرواية، لكن ذلك لا يعنى أنهم لم يبدعوا بنى زمنية بل وبنى شديدة التعقيد والأصالة فى رواياتهم، فبالنسبة إلى الكتاب الكلاسيكيين جاء ابتداء البنى الزمنية بشكل تلقائى بالغريزة وبالحس. فقد كانوا يظنون على سبيل المثال أنهم يتعاملون مع مشكلات أخلاقية وظنوا أن المشكلات الأخلاقية هى المشاكل الأساسية فى الرواية. لكنهم تعرضوا فى الوقت نفسه وبشكل عملى للمشاكل نفسها التى يتعرض لها الروائي المعاصر. فعندما تكتب قصة يجب أن تبدع بنية ، بنية تختلف فى القرن الثامن عشر عنها فى القرن العشرين. لكنك تحتاج بنية، تحتاج أن تستخدم اللغة بطريقة تجعل القصة مقنعة للقارئ يجب أن تستخدم بعض الحيل، بعض التقنيات، تعطى بعض الحقائق وتخفى بعضها الآخر حتى تبدع بنية أدبية. لم يكن الروائيون الكلاسيكيون واعين بهذه المتطلبات أو على الأقل لم يستخدموا لغة تعطى دليلاً على وعيهم. أول راوى فى القرن التاسع عشر وعى بهذه المشكلات التقنية والشكلية المحض فى الرواية كان فلوير. فمع فلوير ظهرت الرواية لأول مرة ليس فقط كمهمة أخلاقية أو إبداعاً لقصة

لكن أيضاً مشكلة تقنية بحق، مشكلة إبداع لغة مقنعة وتنظيم الوقت وكذلك مشكلة وظيفة الراوى فى الرواية. ربما اهتم عدد قليل جداً من الكتاب فى الماضى بتقنيات وشكل الرواية كشئ منفصل عن القصة نفسها.

يمكنك أن تفعل ما فعلته فى «الكابتن بانتوخا والخدمة السرية»؛ تستخدم «الحواشى» فى الرواية لتعطى القارئ دورياً المعلومات التى تجعله على وعى بسياق ما يحدث فى الحوار. يحدث ذلك فى الرواية ببطء شديد كما قلت، وفى البداية كان للحوار المظهر الواقعى نفسه مثل الأعمال التقليدية، يتحدث بانتاليون مع زوجته موضحاً أن عنده موعداً مع رؤسائه سيتلقى خلاله مهمة جديدة أما زوجته فهى مستثارة بشدة بفكرة البقاء فى العاصمة ليما. المعلومات التى يمنحها الراوى فى «الحواشى» ضئيلة ومحددة وملموسة.

لكن الأمور تبدأ فى التغير شيئاً فشيئاً فتقدم المعلومات أكثر فأكثر فى «الحواشى» أثناء الحوار ، فيعتاد القارئ تدريجياً على رؤية مصدر آخر للمعلومات ينفصل تدريجياً عما يحدث فى الحوار بين الشخصيات أى هذه التعليقات الشارحة للراوى . فمثلاً عندما يتطور النظام إلى أقصى إمكانياته يمكن أن يبدأ حوار تسأل فيه إحدى الشخصيات «هل تحبنى» ثم يمنح القارئ معلومات عمن يتكلم وماذا فعل قبل أن يبدأ فى الكلام وما الذى سيفعله قبل أن تنتهى هذه المحادثة، فمثلاً سيأخذ طائرة ويذهب من إيكويتوس إلى ليما، إلى العاصمة، وفى العاصمة سوف يحضر ثلاث مقابلات مع ثلاثة جنرالات مختلفين وسوف يشرح لهم ما الذى يفعله فى إيكويتوس ثم يأخذ طائرة أخرى ويعود إلى إيكويتوس ثم يقبل زوجته، ثم تنتهى هذه الجملة التى بدأت هنا.

فى هذه اللحظة من الرواية يفترض أن القارئ قد ألف النظام حتى أنه لن يشعر بالصدمة أو الانفصال؛ لأنه فى هذا الوقت أصبح معتاداً على الحركة فى الزمان والمكان لا لأسباب زمنية أو عقلانية أو واقعية ولكن فقط للضرورات الأدبية فى القصة، سوف يصبح معتاداً تماماً على الحركة فى هذا العالم كما فى عالم مختلف ، عالم لا علاقة له بالعالم الحقيقى، عالم له آلياته الخاصة، أسبابه الخاصة وطبيعته الخاصة.

معالجة الزمان والمكان هذه كانت وجهاً آخر فى هذه الرواية مثيراً جداً بالنسبة إلى، لأنها كانت تجربة تستكشف إمكانية الشكل القصصى إلى الحد الأقصى. إن لدى رؤية كافية لكى أعرف أننى عندما بدأت ذلك كنت قد حاولت بالفعل استخدام هذه البنية الزمنية بشكل غير واع فى روايتى السابقة. عندما ناقشت روايتى الأولى «زمن البطل»، ذكرت الحوار الموجود فى آخر الرواية والذي استخدمت فيه للمرة الأولى هذه «الأوانى المستطرفة» بهذا الشكل، حيث يختلط الحوار بحوار ثان كان يدور فى مكان وزمان مختلفين وحيث تناسج الحواران بدون إعطاء القارئ أى تفسير.

أعتقد أن هذه البنية فى «كابتن بانتوخا» كانت تطوراً لشيء بدأت فعله عندما كتبت روايتى الأولى قبلها بخمسة عشر عاماً على الأقل، الفارق هو أننى عندما كتبت كابتن بانتوخا كنت واعياً تماماً بما كنت أفعله بالوقت، أما فى روايتى الأولى فإن ذلك كان أقرب للتلقائية منه إلى قرار واع. وكما ذكرت سابقاً، كانت فكرتى أثناء كتابة المسودة أن يكون هذا الحوار الجماعى هو البنية الكاملة للرواية، لكننى عندما أنهيت مسودة النسخة الثانية، شعرت بأنها لم تكن مقنعة. شعرت بأن هذه البنية، المتمثلة فى حوار فقط تصحبه هذه التعليقات الشارحة، لم تكن كافية لإعطاء انطباع بالوحدة الضرورية لرواية إذا كان لها أن تنجح فى إعطاء القارئ انطباعاً بعالم كامل مكتف بذاته. شعرت بأن شيئاً ناقصاً هناك، لذا قدمت فصولاً أخرى، فصولاً تتبادل مع الحوارات، فصولاً استخدمت فيها أيضاً لغة ميتة، أى لغة بلا كلمات مبدعة لكن بقوالب وأكليشيات.

حتى عندما كنت فتى صغيراً، كنت مغرماً بالأشكال الشائعة، الأشكال الفنية الشائعة: المسلسلات التليفزيونية، الهزليات، والروايات المسلسلة *novelas por entregas*. الشيء المميز لهذه الأجناس الشائعة هو القوالب، الصور أو اللغة المستخدمة بشكل مقولب لا بشكل مبدع. حيث لاشيء أصيل، بل على العكس، يلجأ كتاب هذه الأنواع الشائعة إلى القالب وإلى الأكليشيه؛ لأن هذا هو ما يدور حوله الجنس الشائع، وكانت لدى دائماً غواية استخدام بعض أشكال الأجناس الشائعة ولكن بشكل خلاق، باستخدام هذه القوالب من أجل إعادة شبابها واستعادة حيويتها بإعطائها وظيفة مختلفة بغير تدمير طبيعتها كقوالب. وهذا هو ما فعلته فى الفصول المقابلة فى «كابتن

بانتوخا» قدمت وثائق، تقارير عسكرية على سبيل المثال كتبها بانتليون إلى رؤسائه شارحاً فيها ما يحدث فى الخدمة التى ينظمها. هذه لغة ميتة بالطبع فهى لغة قوالب. أتذكر جيداً فى المدرسة العسكرية كل هذه الوثائق الرائعة التى كان يجب علينا كتابتها أو قراءتها. كانت اللغة مقولبة بشدة لدرجة أنها كانت تمنحك فكرة عن شئ منقطع تماماً عما هى عليه الحياة الحقيقية. فعلى سبيل المثال أتذكر دائماً الفصل الأول من قواعد الضباط *Las ordenes deben Ser obedecidas sin dudas ni mirmuraciones* «القواعد ينبغى أن تتبع بدون تساؤلات أو شكاوى لفظية» هذا هو ما أعنية باللغة المقولبة أو اللغة الميتة. تمتلك كل هذه الوثائق لغة مقولبة.

ما يتحدث عنه بانتوخا فى هذه التقارير بعيد تماماً عن المواضيع التى تتناولها تقارير من هذا النوع، فتكتسب اللغة وظيفة مختلفة ومعنى مختلفاً. فى هذه التقارير يتحدث بانتوخا مع رؤسائه مستخدماً كل هذه الأكشيهات. كل هذه المحسنات اللغوية التى تستخدم عادة لمناقشة الأعمال أو الخطط العسكرية أو المسائل المتعلقة بالسرايا العسكرية. لكن الحديث عن العاهرات و كيف يؤدين واجبهن يخلق نوعاً من التناقض الذى أملت أنه يمكنه أن يمنع هذه اللغة الميتة شخصية جديدة، حيوية جديدة وحركة. الفصول التى تعرض فيها هذه الوثائق على القارئ بدون أى تفسير من الراوى هى أخف فصول الرواية دماً.

استخدمت أيضاً وثائق أخرى، نصوصاً صحفية على سبيل المثال، بعض المقالات من جريدة محلية كما يبدو، توصف فيها المشاكل التى أثارته الخدمة الخاصة فى المجتمع المدنى. كما تم استخدام نصوص من مذيع فى إيكويتوس تروق له المبالغة فى الأحداث. نوع من صحفىي الإثارة بدائى جداً، يعتبر تجسيداً للعقلية المقولبة، عقل يتحرك فقط عبر القوالب، غير قادر إطلاقاً على قول أو إبداع شئ أصيل. لكن أملى كان أن تستطيع هذه اللغة الميتة تغيير طبيعتها بحيث تصبح لغة أدبية فى سياق الرواية.

من وجهة نظر الرواية فإن اللغة الأدبية هى أى لغة لها القدرة على أخذ القارئ من الواقع الحقيقى وتحريكه فى واقع خيالى، واقع منفصل، أى نوع من اللغة لها

القدرة على فعل هذا هي لغة أدبية. تأسيس واستخدام لغة أدبية هو هدف الرواية، هو ما ينبغى على الرواية تحقيقه حتى تصبح رواية. لا يمكن تحديد خصائص اللغة الأدبية لأن أى نوع من اللغة يستطيع أن يقوم بهذه الوظائف إذا كانت لدى الكاتب القدرة على استخدامها جيداً. يمكنك أن تستخدم لغة معقدة أو لغة بسيطة، يمكن فى بعض الحالات أن تستخدم لغة مقولبة أو لغة خلاقة، يمكنك أن تكون باروكيا أو بسيطاً، يمكنك استخدام الدعابة، يمكنك استخدام أى نوع من اللغة، لكن دائماً فى سياق به ترابط تام. هذا أساسى فى الرواية. كما أنه أمر أساسى أيضاً فى الرواية وجود هدف يذهب لأبعد من الشكل البحث . يمكنك أن تكون شكلاً، شخصاً مولعاً بالتجريب فى اللغة أو فى البنية؛ لكن هذه التجربة إذا كانت هى هدفك الأساسى فلن تبدع واقعاً منفصلاً حقيقياً. الاهتمام باللغة أو البنية يجب أن يخضع لهدف وهو هذا الإبداع لمجتمع مختلف. لهذا السبب يفشل الأدب التجريبى والمعاصر فى كثير من الحالات فى إنتاج أدب عظيم فعلى سبيل المثال «الرواية الجديدة» Nouveau roman فى فرنسا، كانت حركة تدعو للاهتمام. أبدع كتابها أشكالاً وتقنيات جديدة، لكن هذه العناصر كانت هى اهتمامهم الوحيد ويبدو لى أنهم لم ينتجوا حقاً رائعة واحدة.

كما يمكنك أن ترى فإنه على الرغم من حقيقة أن كتاب «الكابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» هو رواية فكاهية ومضحكة فهو أيضاً كتاب تجريبى، كتاب أجريت فيه بشكل واع تجارب على الشكل. أعتقد أنه ربما كان أكثر الكتب التى كنت واعياً فيها بالشكل، بالجوانب التقنية الخالصة فى إبداع رواية. بالطبع الشكل أساسى وهو ما يأخذ الكثير من وقتك أثناء كتابتك لرواية. لكن الكاتب يتعامل فى أغلب الأحيان مع الشكل كما يتفق، بواسطة الحدس أكثر من القرار الواعى. إن النقاد الذين كرسوا اهتماماً أكبر بكثير للأوجه التقنية فى كتبى الأخرى لم يفهموا قرارى العلى بتجربة واستكشاف إمكانيات الشكل فى رواية الكابتن بانتوخا وأعطوها صفة كتابة تسلية خفيفة لا أكثر. هذا ليس بصحيح. لقد عملت فى الكابتن بانتوخا بالقدر نفسه الذى عملت به فى كتبى الأخرى وربما حاولت بجد أكبر لتجربة وتحقيق شىء، مبدع فى الجانب التقنى أو الشكلى للقصة.

من مسلسلات الصابون إلى الفن الجاد «العمة جوليا والسيناريس»

عندما ناقشت كتابة «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» شرحت كيف اكتشفت الفكاكة في الأدب وكيف أصبحت متحمساً لاحتمالات وجودها في الأدب الجاد. وهذا الاكتشاف مهم جداً في كتابة كتاب «العمة جوليا والسيناريس» فلو لم أكن قد كتبت بالفعل «كابتن بانتوخا..» لأصبح كتاب العمة جوليا كتاباً مختلفاً تماماً عما هو عليه. شرحت كذلك افتتاني الدائم بالأنواع الأدبية الجماهيرية؛ بهذه الأنواع الفنية وشبه الفنية التي تصل إلى الجماهير، مثل المسلسلات الصحفية Feuilleton في القرن التاسع عشر الذي انتشرت فيه الروايات المسلسلة في الصحف من أجل القارئ العام. لقد حدث شيء خارق بالفعل في هذا النوع الشعبي في القرن التاسع عشر. فقد كانت هذه أحد الظروف النادرة التي وجد فيها نوع شعبي، نوع فني ذو جاذبية عظيمة للجماهير لكنه في الوقت نفسه إنجاز فني مبدع جداً وأصيل. فأنتم تعرفون أن أفضل كتاب النثر في القرن التاسع عشر، المبدعين العظام كانوا في الوقت نفسه كتاباً ذوي شعبية عالية كتبوا كتباً وقصصاً وصلت إلى كل أنواع المتلقين. كان ذلك هو الوضع في فرنسا، وكذلك في إنجلترا وإسبانيا. فقد كان كتاب مثل فيكتور هوجو والكسندر دumas وتشارلز ديكنز مبدعين عظاماً وكتاباً أصلاء لكنهم في الوقت نفسه استطاعوا أن يكتبوا نوعاً ما من الكتاب الذي يرضى كلا من القارئ المتبحر والقارئ المثقف والقارئ المتوسط حتى القارئ المبتدئ والقارئ البسيط اللذين يهتمان فقط بالحكاية وتسلسل أحداث قصة.

هذه الرابطة بين نوع له شعبية وأديب مبدع وجدت فقط في ظروف محدودة في التاريخ مثل روايات القروسية في العصور الوسطى. فبالرغم من أن روايات القروسية

كانت نوعاً له شعبية فإنها كانت أيضاً إنجازات فنية من وجوه عديدة، كتب رائعة من السرد قدرتها جميع قطاعات المجتمع، ففي إسبانيا مثلاً نجد هذه الرواية منقطعة النظير المسماة بالعملاق الأبيض^(١) Tirante lo blanco بالإسبانية. منذ سن مبكرة جداً وأنا مفتون بإمكانية وجود أدب خلاق يمكنه أن يكون جماهيرياً أيضاً. وهذا ليس الوضع الحالي كما تعلمون. فالأدب الخلاق هو أدب رفيع للنخبة فقط؛ النخبة الثقافية. وهناك أيضاً أدب جماهيري ليس فنياً بل مقولاً وألياً مثل المسلسلات التلفزيونية التي تعتبر امتداداً للمسلسلات الصحفية في القرن التاسع عشر ورواية الفروسية في العصور الوسطى؛ فقط من زاوية أنها كتبت كي تناسب أذواق الجمهور العام، لكنها لا ترضى جمهوراً ذا ثقافة أوسع.

كذلك كانت عندي دائماً غواية استخدام الآليات والتقنيات والتميمات المستخدمة في الأجناس الجماهيرية كمادة خام لكتابة عمل فني تحول فيه الأكليشيات واللغة الميته طبيعتها بفضل السياق الذي تستخدم فيه. وقد حاولت عمل شيء شبيه بهذا في «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة». استخدمت وثائق مزيفة مقالات صحفية ونصوصاً من البرامج الإذاعية لأحد الشخصيات ألا وهو سينش. واستخدمت في الرواية قوالب الرطانة الصحفية، ومن خلال السياق الذي أدمجت فيه هذه الوثائق؛ حاولت إعطاء هذا النوع من اللغة مادة مختلفة، ومنظوراً مختلفاً.

نسقت «العمة جوليا والسيناريس» أيضاً بالنية نفسها. للمرة الثانية كانت فكرتي هي كتابة رواية بقوالب وأكليشيات: بكل أدوات الرواية الجماهيرية والمسلسلات التلفزيونية والمسلسلات الإذاعية، لكن بطريقة يمكن أن تتحول فيها تلك العناصر إلى عمل فني، إلى شيء شخصي وأصيل. وكل كتبي جاءتني الفكرة من تجربة شخصية. فقد عملت صحفياً في محطة إذاعة عندما كنت طالباً في ليما، في منتصف الخمسينيات. وهناك قابلت شخصية غير عادية: بوليفي يكتب كل المسلسلات لمحطة الإذاعة المدعوة راديو سنترال التي كانت ملكاً للشخص نفسه الذي يمتلك المحطة التي كنت أعمل بها. انبهرت فوراً بهذا الرجل. كان هذا الرجل أكثر من سيناريس، أكثر من كاتب

مسلسلات، كان حقاً مصنعاً للمسلسلات، فقد كتب عملياً كل المسلسلات التى كانت تذاع فى الراديو سنترال. أنا لا أعرف عددها بالضبط لكنه كان يكتب عدداً لا بأس به من المسلسلات كل يوم. كتب كل النصوص وكانت لديه هذه القدرة المذهلة لإنتاج تلك القصص. والمحتمل أنها كانت جميعاً القصة نفسها بأسماء مختلفة لشخصيات مختلفة تعيش فى أماكن مختلفة. وكان هو المخرج أيضاً، بل ومثل فيها جميعاً.

كنت مفتوناً بقدرته هذه بسبب هذه البساطة التى يؤدى بها شيئاً كان بالنسبة إلى شديد الصعوبة والجدية، أنا الذى كنت فى ذلك الوقت أفكر فى أن أصبح كاتباً جاداً يوماً ما. كان شيئاً فى غاية الأهمية بالنسبة إلى أن أصبح كاتباً وأعتقد أن هذا البوليفى هو أول كاتب محترف قابلته. فى ذلك الوقت فى بيرو أى فى عام ١٩٥٤-٥٣ لم يكن هناك كتاب محترفون. أعنى أناسا يكرسون حياتهم تماماً للأدب. كان ذلك أمراً غير وارد. إذ لا يمكنك أن تعيش من عائد الكتابة. لهذا كان الكتاب محامين أو مدرسين أو صحفيين يكتبون فقط فى الآحاد عندما يأخذون إجازاتهم. أما هذا البوليفى فلا، كان كاتباً فقط. كان وقته مكرساً فقط للكتابة، ويمكن أن يكسب عيشه منها. وكان فى الوقت نفسه مشهوراً جداً، ربما كان الكاتب الوحيد فى بيرو الذى وصل فعلاً لجمهور هائل؛ فقد افتن الناس على اختلاف أنواعهم بمسلسلات راديو سنترال.

لكن فى الوقت نفسه كان كاريكاتيراً للكاتب بالنسبة إلى؛ لأنه لم يكن مهتماً بالأدب الجاد. أعتقد أنه نادراً ماقرأ كتاباً. وعلى الرغم من أننى أعتقد أننى لم أسمع قط المسلسلات التى كتبها وأخرجها هذا البوليفى بل ومثلها بنفسه فإننى كنت مفتوناً بالرجل، وقد حدث له شئ أعطاني فكرة كتابه قصة أستخدم فيها حالته. ما حدث له هو أنه عانى من الإرهاق أو العمل فوق طاقته. فقد عمل بجد شديد ولم يكن بالأمر الغريب أنه أصبح مرهقاً. ومن الواضح أن محطة راديو سنترال بدأت تتلقى مكالمات من المستمعين تعترض على الأخطاء والتناقضات التى وجدها فى المسلسلات. الذاكرة خادعة، وتغير الأشياء، تحول الحدث الموضوعى والعالم الموضوعى إلى أدب. لذا فأنا لست متأكداً تماماً أن ما أحكيه الآن هو ما حدث بالضبط. ربما أستخدم خيالى

الخاص على أنه تذكر موضوعي. أنا أحاول أن أكون موضوعيا، لكنني لست متأكداً من أنني أستطيع. أنا لا أعرف إذا كانت الالتباسات حقاً غرائبية، لكنها ليست بالتأكيد غرائبية كما هي في روايتي، لكن راديو سنترال تلقت بالفعل مكالمات من الجمهور تقول: «نحن لا نستطيع أن نفهم القصة. هناك التباسات هناك تناقضات». وكان هذا بالنسبة إلى حافزاً فوق العادي لتخيل قصة يكون فيها كاتب مسلسلات مثل هذا البوليفي، أصبح منتجاً جداً لدرجة أنه في أحد الأيام بدأ يخطط القصص داخل عقله. كانت هذه فكرة جذابة جداً بالنسبة إليّ، وفكرت وقتها في كتابه رواية أو قصة قصيرة عن كاتب مسلسلات مشهور وناجح مثل البوليفي الذي حدثت له تلك التراجيديا الغرائبية. فقد انغمس في لحظة ما بشدة في هذا العالم الخيالي حتى أن الحدود بين المسلسلات المختلفة بدأت تختفى وامتزجت أجزاء عالمه الخيالي مع بعضها البعض.

كانت هذه هي فكرتي الأولى عن الرواية، وفقدت الاتصال تماماً مع هذا الرجل. ثم ذهبت إلى أوروبا حيث عشت عدة سنوات، لكن هذه الفكرة في كتابة رواية أو قصة قصيرة ظلت معي.

وبعد كتابة «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» وبعد أن اكتشفت الفكاهة في الأدب وبعد أن نويت استخدام التقنيات المستخدمة في كتابة الأنواع الجماهيرية، حينها فقط حضرني شكل مناسب لقصة سيناريست المسلسلات. قررت أن أكتب رواية. أردت أن أكتب رواية تتطور فيها قصة بدرو كاماشو أمام القراء من خلال عملية داخلية من التدهور في هذه المسلسلات البوليفية. ستقدم المسلسلات مباشرة للقارئ، ومن خلال قراءة مسلسلات بدرو كاماشو. سيتتبع القارئ عملية تدهور ذهن الكاتب الذي يمكننا أن نقول إنه غمر ودمر بشخصياته وبعياله. لا أستطيع بالتأكيد أن أعيد إنتاج مسلسلات بدرو كاماشو ولا حتى تخيلاً. لذا اخترعت شكلاً لا تعاد فيه المسلسلات مثلما أعدت إنتاج المقالات الصحفية أو نصوص سينش في رواية «كابتن بانتوخا»، لكن يتم تقديمها في نوع من التلخيص لنصوص بدرو كاماشو الأصلية.

كان هناك مستويان مختلفان من السرد فى فكرتى عن الرواية، المستوى الأول هو نصوص بدرو كاماشو الأصلية. وهذه النصوص لن تكون معروفة للقارئ، وعلى مستوى ثان كانت هذه المسلسلات تتبدل وتتحول إلى ملخصات تحكى بواسطة راوٍ غير محدد الشخصية ومن منظور ساحر. وستصبح هذه هى المادة المعروضة للقارئ. كان الحافز التقنى بالنسبة إلى هو إنشاء كتابة تتدهور من خلالها مسلسلات بدرو كاماشو المخلقة هذه، داخليا. فى البداية، سيستشعر القارئ بخفة ودون وعى أن ثمة خطأ فى هذه القصص. ستكون هناك التباسات وتناقضات، شيئا فشيئا ستبدأ هذه العملية فى التزايد ستبدأ الشخصيات تقفز من قصة لأخرى. سيصبح الكبار فى إحدى الفصول صغارا فى الفصول التالية، أو العكس، وأشياء من هذا القبيل. سيدرك القارئ أن كل هذا التضارب هو عَرَض أو علامة على ما يحدث فى عقل مؤلف القصص. وبهذه الطريقة ستظهر القصة الحقيقية للرواية وهى قصة كاتب المسلسلات بدرو كاماشو ويتبينها القارئ. كانت هذه هى فكرتى الأولى والمسودة الأولى للكتاب أيضا. لكن عندما كتبت بعض الفصول، أصبحت قلقا، شعرت أن الرواية تتحول أكثر فأكثر إلى تجربة. بدت الرواية بالنسبة إلى تجربة فى الكتابة. أصبحت مثل تمرين على الأسلوب. وكما قلت فى مناقشتى لزمى البطل، فإن الواقع كان دائما ما يستحوذ على. أحتاج أن أعطى انطبعا، إحساسا بأن الرواية لها صلات حقيقية وعميقة بتجربة حية أى بالحياة الحقيقية. لم أكتب أبدا أدبا خياليا. ليس لأننى ضده، بل على العكس تماما فأنا أقدر هذا النوع من الأدب بشدة. لكن عندما أكتب أحتاج إلى رابطة مع الواقع الحى الذى يمثل أيضا مظهرا مثلما هو فى حالة الأدب الخيالى. لكننى فى كتابة كتاب يحاكي الواقع أشعر براحة أكثر من كتابة كتاب يحاكي اللا واقع. فبالنسبة إلى من الأسهل اختراع وإنتاج أدب مقنع، إذا امتلك مظهر كونه واقعيًا.

عندما كنت أكتب النسخة الأولى من «العمة جوليا والسيناريست» شعرت فجأة أن هذا لم يكن هو الحال فى ذلك العمل، وأن كل هذا يحدث فى مستوى من التكلفة والتصنع مما سيعطى القارئ فكرة أنه نوع ما من المزاح أو كتاب تجريبي لا رواية واقعية. لم يعجبني هذا التأثير وقررت تغيير فكرتى عن الرواية. وقررت فى هذا الوقت

وفى هذه اللحظة بالتحديد، أن أجمع بالتبادل بين قصة بدرو كاماشو كاتب المسلسلات، وبين قصة أخرى، قصة تظهر طبيعة واقعية بشكل واضح ومباشر. قررت أن أجرب. فكرت لماذا لا أقدم نفسى فى الرواية كشخصية؟ لماذا لا أستعمل ذاتى، وجهى ذاته، سيرتى الشخصية بعينها، كنقطة واقعية مقابلة لهذه القصة غير الواقعية المذهلة لبدرو كاماشو؟ لماذا لا أضع نفسى كمرساة فى الواقع، كوثيقة سيرة ذاتية، كشئ واقعى للغاية وبشكل واضح هو حياتى نفسها؟ هذا التوازن هو الذى يمكنه أن يمنح هذا العالم المذهل من الخيالات السخيفة، أى عالم مسلسلات بدرو كاماشو، سياقاً متجذراً بعمق فى الواقع.

تذكرت أنه خلال تلك السنوات فى ليما عندما كان البوليفى يكتب المسلسلات والقصص العجيبة والميلودرامية كنت أنا نفسى بطلاً لنوع ما من مسلسلات الصابون. ففى ذلك الوقت كنت فى الثامنة عشرة من عمري وتزوجت لأول مرة من امرأة تكبرنى باثنى عشر عاماً. وأحدث هذا الزواج فضيحة كبيرة فى عائلتى، كان هذا الزواج الغرائبى مثل قصة مأخوذة من مسلسل صابون. فقلت لِمَ لا أحاول تقديم هذه الحلقة من حياتى فى الرواية، لكن تماماً كما حدثت، وثيقة وليست أدباً، شئ يمثل بالضبط النقيض، القطب المضاد لمسلسلات بدرو كاماشو. فحوالى ثمانين بالمائة من رحلة البحث عن قسيمة الزواج فى العمة جوليا يمكن اعتباره سيرة ذاتية. فقد واجهنا أنا وجوليا، زوجتى الأولى التى أهديت لها هذا الكتاب، مشكلة الحصول على تصريح زواج فى كينشا. لم يرد أحد أن يزوجنا حيث لم أكن قد وصلت لسن الرشد. فالسن القانونى الآن للحصول على تصريح زواج هو ثمانية عشر عاماً أما فى وقتها فكان واحداً وعشرين عاماً. ولهذا واجهنا العديد من المشاكل. كل هذا يبدو الآن هزلياً، لكننى أضفت فى الكتاب العديد من الأحداث والعناصر. أما ما يحدث فى مسلسلات بدرو كاماشو بطبيعتها الخاصة وشخصيتها فيجب عزله تماماً عن التجربة الواقعية وعن الحياة الواقعية؛ لأن ما يحدث فى المسلسلات هو عبارة عن كاريكاتير للحياة الواقعية (ففى خيال بدرو كاماشو يمثل هو نفسه كاريكاتيراً للكاتب، لذا جعلته كاريكاتيراً بدنياً، أى رجل قزم). رأيت أن أوازن هذا العالم الخارج عن سياق المنطق بوثيقة عن الحياة الواقعية.

نويت أن أستخدم لغتين مختلفتين، لغة مختلفة جداً أناقتها تثير الضحك كلفة
لسلسلات الصابون المعتادة، فعادة ما يكتب سيناريو مسلسلات الصابون بلغة مدعية،
لغة تدعى أنها أدبية. وهكذا صنعت كاريكاتيراً لكاريكاتير فى مسلسلات بدرو كاماشو.
حاولت كتابة لغة يحول فيها كاريكاتير الكاريكاتير اللغة الميتة لمسلسل صابون إلى لغة
حية. كنت مستثارة جداً وأنا أفعل ذلك، أردت أن أكتب هذه اللغة مع لغة أخرى واقعية
ينتقل فيها الحدث كما لو كان فى تقرير مثالى أو مقال فى جريدة كلفة الوثائق وأن
أجعل اللغتين تتواليان بالتبادل.

بدأت نسخة ثانية من الرواية ضفرت فيها قصة الكاتب الشاب، الذى هو أنا فى
ذلك الوقت، بمسلسلات بدرو كاماشو. وكانت هذه التجربة بناءة جداً بالنسبة إلى
ككاتب؛ لأنها كانت المرة الوحيدة التى حاولت فيها أن أكون صادقاً تماماً فى كتابة
رواية، والتى حاولت فيها أن أتذكر وأسجل تذكاراتى بموضوعية لا أن أخترع.
واكتشفت أن ذلك مستحيل، وأنه لا يمكنك أن تفعل ذلك وأنت تكتب رواية، وأن الأدب
غير متوافق مع التسجيل الموضوعى لتجربة حية، وأن هناك عدم توافق بالضرورة بين
هذين الأمرين: الأدب والوثيقة الحية أو التقرير الموضوعى عن حياة حقيقية. كنت
مضلاً بشكل ثابت ومن ذاكرتى ذاتها. وكانت ذاكرتى نفسها يعاد تشكيلها من قبل
خيالى وتخيلى وشعرت أن هناك ضغطاً قاهراً من خيالى لإقحام تغييرات على ذاكرتى
من أجل الحصول على وثيقة أفضل وتحسين النص الذى أكتبه. ومن ناحية أخرى
لم يكن هذا الذى أحاول تذكره ووضع فى رواية معلقاً فى الفراغ ولكن فى رواية لها
سياق متخيل وتدور فى عالم خيالى هو عالم بدرو كاماشو.

وقد مارس هذا السياق أيضاً ضغطاً هائلاً على الوثيقة، ملحاً على إجراء تغييرات
تمنحها استمرارية وتخلق شيئاً يمكنه أن يعطى هذه القصة شكلاً أكثر إقناعاً وقبولاً.
اكتشفت أيضاً أنك حين تكتب رواية لا يصبح هناك شيء يمكن فعلاً تسميته بالكتابة
الواقعية أو الأسلوب الواقعى. يجب أن تختار الكلمات، يجب أن تنتقى من احتمالات
مختلفة. هذا الاختيار يقدم عنصراً خيالياً قاتلاً فى الكتابة. وليس هناك سبيل لتجنبه،

حتى لو قررت أن تكتب بأسلوب شفاف، حتى لو أردت أن تجعل النثر غير مرئى تماماً وأن تضع الأمر مباشرة أمام القارئ. هذا الاختيار، وعادة ما يكون اختياراً معقداً ومركباً، يتحقق فيه الخفاء فقط عبر التعقيد، عبر تقنية متناهية فى النعومة والامتداد.

وهكذا صارت اللغة حقيقية فقط عندما كانت أدبية بالتحديد، أى فقط عندما كانت مصنوعة. وقد قام هذا أيضاً بتغيير التذکر. أعتقد أن هذه كانت أكثر التجارب تعليمياً. أكثر التجارب التى خضتها ككاتب، بيداجوجية. لقد حاربت ضد نفسى فى كتابة هذه الطبعة من الرواية محاولاً مزج الخيال بالسيرة الذاتية، مزج عالم خيالى بعالم موثق. واكتشفت أنه أمر مستحيل. فقررت أن أغير شكل الرواية ومظهرها للمرة الثانية.

والكتاب - فى هيئته النهائية - يقدم عالين مختلفين، مستويين مختلفين من الواقع؛ مستوى عالم مسلسلات الصابون أى عالم خيال يستخدم القوالب والأكليشيئات ميكانيكياً، ويتبع نموذجاً هو فى نهاية المطاف نموذج الأجناس الروائية الجماهيرية، وهو نموذج منقول فى الرواية ككاريكاتير للكاريكاتير بهدف إضفاء بعد أدبى على هذه اللغة الميتة. أما المستوى الآخر فيبدو عبر لغة الوثائق كما لو كان يقدم عالماً موضوعياً لراوٍ شاب ينتحل اسماً يتذكر حلقة من حياته.

عندما اكتشفت أنه لا يمكننى فى حقيقة الأمر أن أصبح موضوعياً، أدخلت العديد من التغييرات، كما ذكرت سابقاً، وهكذا لم تكن هذه الأجزاء من «العمة جوليا والسيناريست» حلقات خالصة من السيرة الذاتية. استخدمت العديد من التذكارات الشخصية، كما أن الإطار العام للحدث الذى يحكيه فارچويتاس فى الكتاب أوتوبيوجرافى بشكل أو بآخر، لكن الأحداث والحلقات المضافة أيضاً عديدة، وربما نسبة تكرار العامل الخيالى فى هذه الحلقات الموضوعية من «العمة جوليا والسيناريست» هى نفسها نسبة تكراره فى مسلسلات بدرو كاماشو للصابون. كما أننى أدخلت من ناحية أخرى العديد من العناصر الشخصية فى مسلسلات بدرو كاماشو للصابون عن عمد أحياناً وبدونه فى أحيان أخرى.

لم تكن فكرتى هى عقد مقارنات فى الرواية بين نوعين من الأدب: الأدب الجاد والأدب الجماهيرى، بين طريقتين لتعاطى مهنة الأدب. لكننى اكتشفت عند الانتهاء من هذه الطبعة من الرواية أن هذا هو ما فعلته. إن التناقضات بين هذين العالمين: العالم الموضوعى والعالم الخيالى كانت أيضاً متصلة بهذين الموقفين المختلفين. ففى الحالة الأولى نجد شاباً بيروفيًا يحاول أن يصبح كاتباً وينظر للأدب باعتباره أهم شىء فى العالم ويرى الأدب مسئولية خطيرة، ليس من وجهة نظر أدبية فقط بل ومن وجهة نظر أخلاقية أيضاً، كأنه التزام أخلاقى. أما فى الحالة الأخرى فعندنا الرجل الآخر الذى يعتبر الأدب مجرد مهنة، مجرد حرفة، شىء يعرف كيف يصنعه ويصنعه بشكل جيد جداً، لكن بدون أى نوع من الالتزام الأخلاقى ودون أى إحساس بالمسئولية الأخلاقية. لا أعرف إذا كان اهتمامى بهذه المشكلة بدأ فى ذلك الوقت أو بعده أو ربما قبله، وهى المشكلة التى اعتبرها أحد مشاكل زمننا الخطيرة، هذا الانفصال بين الأدب الجماهيرى؛ أدب الاستهلاك الجمعى والأدب الخلاق؛ الأدب الذى أبدع بشكل أصيل ويستخدم لإبداع شىء جديد وهو فى الوقت نفسه وسيلة لفهم أفضل للعالم والخبرة الإنسانية.

ليس صحيحاً أن الفرق بين كاتب مسلسلات الصابون والكاتب الفنان هو أن كاتب مسلسلات الصابون يكتب من أجل المال والكاتب الفنان يكتب فقط من أجل المجد. لا.. العديد من الكتاب الفنانين يكتبون أيضاً من أجل المال وكتاب مسلسلات الصابون يكتبون أحياناً من أجل المجد ومن أجل الإنجاز الفنى. أعتقد أن التفريق الذى وضعه رولاند بارثيز Roland Barthes بين *ecrivain*, *ecrivain* (escribientey escritor) إذا لم أكن قد نسيت، هو أن محترف الكتابة *ecrivante* هو شخص يستخدم اللغة فقط كأداة. أداة يوصل من خلالها رسالة، أى نوع من الرسائل التى يمكن نقلها. أما الكاتب *ecrivain* فإنه شخص يستخدم اللغة غاية فى حد ذاتها كشىء له مبرر وجوده فى حد ذاته، هذا التفريق له ما يبرره. وهذا تمييز جيد بين الكاتب الحرفى أو الآلة والكاتب أو الكاتب المبدع. إذا وجدت فى الكتابة تعويضك ومكافئتك وإشباعك ومبرراً لجهدك كى تصنع ما تصنعه بغض النظر عن الناتج فأنت إذن كاتب مبدع. لكن إذا كانت عندك صنعة وتستخدمها لإنتاج تأثيرها - دعاية سياسية أو دينية أو نوعاً ما من المقولات

الاجتماعية - فربما تكون سيناريستا. هناك كتاب سيناريو أكفاء للغاية ويمتلكون حرفية هائلة ويمكنهم كتابة مسلسلات صابون أو سيناريوهات مذهلة عن أى شىء. ومن أجل هذا الغرض تصبح الصنعة أهم بكثير من الإلهام والاستحواذ والرؤية الشخصية. والفارق بين هذين رهيف فهو فارق واضح فى الحالات القصوى لكنه أكثر تضليلاً فى الحالات التى يجمع فيها الكاتب خصائص من كلا المصدرين. وهناك مثال محدد لذلك فحين قرر الإداريون فى قناة تليفزيونية فنزويلية فى أحد الأيام تعيين كتاب جديدين ومهمين من أجل تحسين الجودة الفنية لمسلسلاتهم وعينوا سلفادور جارمينديا Salvador Garmendio وأدريانو جونزاليس ليون Adriano Gonzalez Leon وكلُّ منهما روائى وكاتب جيد - كتباً فى فنزويلا ما سُمى بمسلسل Culemrones. وكان الفشل ذريعاً. كارثياً. لم يهتم الجمهور. واضطرت المحطة لوقف المسلسلات. لم يستطع الروائيان كتابة مسلسلات الصابون، كانا غير ملائمين إطلاقاً للمهمة. الكاتب الجاد هو شخص قادر على تحويل الواقع من خلال الهم الشخصى والاقتناع الشخصى، وتقديم ذلك بشكل مقنع يتلقاه القارئ كوصف موضوعى للواقع، للعالم الواقعى. هذا هو الإنجاز فى الفن والأدب. وكاتب السيناريو الجيد لمسلسلات الصابون هو أيضاً شخص يحور الواقع ليس من خلال الهم الشخصى والاقتناع الشخصى لكن من خلال القوالب المتحققة فى المجتمع.. هذا أيضاً فارق ذو مغزى بين هذين الشكلين فى الكتابة. إن حادثاً منفصلاً مسجلاً فى صحيفة شىء يمكنك مقارنته وتفرقته عن خبرتك الخاصة وباقى الواقع. لكن فى رواية ما يجب أن يكون لهذا الحدث دائماً علاقة بكل شىء يحدث وإذا كانت هناك علاقة حقيقية تصبح رؤية أكثر منها وصفاً.

هناك كتاب عباقرة مثل الكسندر دوماس يصعب أن تجد عندهم هذه الفروق. فرويته الشخصية كانت قريبة للغاية من حقيقة المجتمع مما جعل عمله يمثل تركيبة عجيبة من الإنجاز الشخصى ونوع الأدب المؤسسى الذى كان يكتبه. فقد كان يكتب أدباً جاداً وفنياً وأصيلاً وكان فى الوقت نفسه كاتباً ألياً أنتج الكثير من الأدب المقولب. هناك أيضاً كورين تيلادو Corin tellado وهى كاتبة مسلسلات صابون إسبانية. ربما هى أكثر الكتاب المقروئين فى العالم الناطق بالإسبانية، أكثر بكثير من جابرييل

جارسيا ماركيز. رغم أن شعبيتها انحدرت في السنوات الأخيرة. امتلكت عبقرية كتابة مسلسلات الصابون للتلفزيون والراديو والمسلسلات المنشورة بالمجلات وكان الجميع يقرأونها في بيرو في الخمسينيات. وقد استضافتها في برنامجي التلفزيوني وانبهرت بها، كانت إسبانية من استورياس وعاشت دائماً في مدن صغيرة في مقاطعات - لم تعيش قط في مدريد أو المدن الكبرى - وكرست حياتها للكتابة واعتادت على نشر روايتين شهرياً، وتكتب في الوقت نفسه للإذاعة والتلفزيون. كانت مثل بدرو كاماشو: ليست فنانة لكنها عبقرية بشكل منتج.

من وجهة نظر ثقافية، أثرى اللحظات في الحضارة والتاريخ هي اللحظات التي تختفي فيها الحدود بين الأدب المبدع والأدب الجماهيري ويصبح الأدب هو كل الشينين في الوقت نفسه. يصبح شيئاً يثرى كل الجمهور ويشبع جميع أنواع العقليات ويشبع المعرفة والتعليم وهو في الوقت نفسه مبدع وفني وجماهيري. يمثل ديكنز وهوجو ودوماس أمثلة استثنائية على ذلك. وفي إسبانيا في القرن التاسع عشر يوجد العديد من الأمثلة الأخرى مثل بيريز جالدوس Peres Galdos.

«العمة جوليا والسيناريس» هي رواية يمثل فيها الفصل بين الأدب والأجناس الأدبية الجماهيرية عنصراً مهماً للعمل. فالكاتب الشاب منبهر بهذا الرجل، وهو كاتب حقيقي، الكاتب الوحيد الذي يعرفه. وهو في الوقت نفسه ليس فقط كاريكاتيراً بل نفيّاً أساسياً لما يجب أن يكون عليه الأدب والفنان والكاتب من وجهة نظره. لماذا كان الوضع كذلك؟ لماذا الانفصال؟ لماذا وجد ذلك الانفصال؟ هل هو منتج للحادثة أو اختيار شخصي؟ هل الجماهير - القراء والمشاهدون - مسئولون عن هذا؟ بالطبع لا توجد إجابة في الرواية لكنني أعتقد أنها تظهر كخلفية متكررة وثابتة لما يحدث بالكتاب.

الفكاهة أيضاً مهمة في «العمة جوليا والسيناريس»، ليس ذلك النوع من الفكاهة الذي استخدمته في «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» إذ كان فجا وخشناً ومباشراً للغاية. الفكاهة في هذه الرواية غير مباشرة وأرهف بكثير، تنتج عن السياق الذي يجب على القارئ من خلاله أن يحول ما في الكتاب إلى خبرة فكاهية.

من الناحية الشكلية واجهت تحدياً كبيراً في الرواية. لم أرد أن أكون مصطنعاً للغاية في مسلسلات بدرو كاماشو للصابون. فلم تكن الفكرة أن توجد مسلسلات الصابون فقط لتعبر عن أو تعرض للأزمة النفسية لكاتبها. لا، كانت هذه هي إحدى وظائفها. لكن الوظيفة الأخرى والتي تمتلك القدر نفسه من الأهمية هي أن تصبح المسلسلات موجودة كقصص في حد ذاتها. قصص تجذب وتعجب وتنوّم القارئ كما ينبغي للخيال الأدبي أن يفعل. لكن المشكلة كانت في أن هذه المسلسلات كان لها حدودها ؛ لأنها ينبغي أن تطرح تلك القصة الأخرى: قصة مؤلفها. لم يكن من الممكن أن تمتلك بداية ونهاية فقد كان على أن أوضح من خلالها ما يحدث لعقل هذا الكاتب خلال تدهوره وتخطئه التدريجي، وهكذا أصبح من الممكن أن يكون لهذه القصص بداية لكن لم يكن من الممكن أن تصبح لها نهاية. كان عليها أن تختلط وتتكامل إحداها مع الأخرى.

كيف كان لي أن أبني هذه القصص لتصبح قصصاً مقنعة وفي الوقت نفسه مجرد فصول في تلك الفوضى العارمة التي ستقدمها الرواية للقارئ في الانهيار النهائي للخيال، للعالم الخيالي لبدر كاماشو؟ جربت طرقاً مختلفة، وأخيراً وجدت هذه الحيلة، وهي عبارة عن علامة استفهام عظيمة في نهايات كل المسلسلات، شيء لا يكون هو النهاية بالضبط، شيء لا يغلق القصة أبداً، لكنه يعطي للقارئ جميع النهايات المحتملة لكل قصة. وفي كل مسلسل يحدث ذلك بالضبط في نهاية كل فصل. ويجب أن يحتوى النص على عنصر خادع يثير فضول القارئ أو المشاهد لما سيحدث بعده.

في الوقت نفسه أردت في كل نهايات المسلسلات هذه أن أثير فضول القارئ حول التكملة المستقبلية للقصة وأن أعطيه أيضاً فرصة تقرير أي نهاية للقصة، مما يكسبها شكل قصة حقيقية لها بداية ونهاية. وكانت نهايات القصص هي أكثر الأمور صعوبة في هذه الرواية. عملت بجد شديد جداً. كان المقطع الأخير من كل فصل من فصول بدرو كاماشو يكتب مرات عديدة بصيغ مختلفة. وفي النهاية أعتقد أنها أكثر الأجزاء المرضية لي في الرواية، أو أقلها عدم إرضاء. فربما تكون الطريقة التي تنتهي

بها المسلسلات فى الرواية هى أهم إنجاز لى فى كتابة هذا الكتاب. لقد اندمشت بشدة مما حدث للعمه جوليا والسيناريست لأننى اعتقدت أنها رواية يفهمها فقط القراء البيرونيين، إذ تحتوى على العديد من التلميحات والإحالات للعادات والتقاليد البيرونية والمؤسسات والطقوس البيرونية، بالإضافة إلى العديد من الإشارات لبيرو فى الخمسينيات كالموسيقى وما يقرؤه الناس فى ذلك الوقت، حتى أننى ظننت أن الرواية ستكون غير مثيرة لأى جمهور أجنبى. وقد أصبحت هذه أحد أعظم المفاجآت لى ككاتب؛ لأن هذه الرواية كانت ربما الرواية الأكثر نجاحاً بالخارج، أكثر من أى من أعمالى الأخرى. حتى فى الدول التى بها هذا النوع من القوالب التى تقدمها الإذاعة أدرك الناس شيئاً يمكنهم بسهولة إرجاعه لواقعهم نفسه ومجتمعهم ذاته. وهذا يبين مدى اتساع ظاهرة عقلية ولغة ومؤسسة مسلسلات الصابون هذه وكيف أنه فى كل الثقافات وكل البلاد النامية وغير النامية تمثل هذه الثقافة الموازية أو الأدب الموازى المتمثل فى مسلسلات الصابون ظاهرة ومؤسسة عصرية.

وعلى الرغم من الحقيقة التى تقول إن هذه المسلسلات هى تزييف للحياة الحقيقية والواقع فإن هذه الميلودراما لها تأثير أكبر على الحياة الحقيقية. على الأقل تأثير ملحوظ بشكل أكبر على مواقف البشر من الأدب الخلاق. فلإذاعة والتلفزيون تأثير هائل فى أسلوب البشر فى التفكير والتصرف والتعامل مع الحياة. وعليه يمكن القول، إن الأدب الأكثر تمثيلاً للحياة الواقعية، للواقع الحقيقى فى أمريكا اللاتينية وفى بيرو، ليس هو الأدب المبدع - الإنجاز العظيم للثقافة - لكنها الأجناس الأكثر انتشاراً، هذه الأجناس ذات الشعبية الواسعة فى تشوهاها وفى تقريريتها المقولبة عن الحياة، هى أقرب أيضاً للحياة الواقعية كما هى من الأدب الفنى المبدع. لذا لا يجب الحكم على منجزات الأدب والفن بمقارنتهما بالواقع. فمسلسلات مثل دالاس Dalas أو ديناستى El derecho de nacer , Dynasty حق الميلاد (وهو مسلسل صابون إذاعى مذهب فى بيرو فى الخمسينيات، مذهب، لأنه كان جماهيرياً جداً) هى مسلسلات ليست فقط أقرب لما يرغبه الناس ولكن أيضاً لما هم عليه. لا أعرف أى استنتاج نستنتجه من هذا التقييم، لكننى أعلم أنه صادق، وأنه المتسبب فى جاذبية مسلسلات الصابون لدى عدد هائل من

المشاهدين الذين يمكنهم بسهولة التعرف على أنفسهم بشيء يمثل ما هم عليه على الأقل بشكل رمزي، بشكل سيكولوجي.

عند الإعداد لكتابة «العمة جوليا والسيناريست» لم أستمع لمسلسلات صابون. فلم أكن بحاجة لسماع أو مشاهدة مسلسلات الصابون من أجل الأفكار. فقط كان على أن أنظر بداخلي، وككاتب تعد مشكلتي هي امتلاكي للعديد من المشاريع بلا وقت كاف لتجسيدها. وأعلم أنني لن أجد أبداً الوقت الكافي لكتابة كل القصص التي أريد كتابتها. بالإضافة لذلك كان لدى دائماً هذا الانحراف السري: الولع بالميلودراما وقصص المغامرات الغرائبية، وتحوير الواقع الذي تقدمه الميلودراما. أنا حساس للغاية تجاه هذا الانحراف الأدبي، لهذا وجدت في هذه الرواية حلاً لكلا المشكلتين. استخدمت العديد من مشاريعي التي كان من الممكن لأي منها أن يصبح رواية، استخدمتها للقصص في «العمة جوليا» مستخدماً بدرو كاماشو كستار وبأسلوب ميلودرامي.

أنا راض عن ترجمة «العمة جوليا والسيناريست». وأعتقد أن هيلين لان قامت بمهمة جيدة. لقد عملنا معاً عن قرب، وفهمت هي كل المراوغات الرهيفة للغة. كما عملت بجد شديد لتخلق نوعي اللغة المختلفين في الرواية، لغة لمسلسلات الصابون وأخرى للراوي الشاب. هناك أخطاء بالطبع، مؤخراً حدد أحدهم خطأ جوهرياً في إحدى العبارات لكن ذلك أمر لا يمكن تفاديه. الشيء المهم في أي ترجمة أن على المترجم أن يعيد إبداع ما كتبه بالإسبانية في لغته. لكن لسوء الحظ لي تجارب حزينة مع الترجمات. فمن الصعب مساعدة المترجم أحياناً حتى عندما تتم استشارتي، كأن تكون الترجمة إلى لغة غريبة تماماً على. فعلى سبيل المثال هناك حادثة طريفة لكنها أيضاً محزنة عن روايتي الأولى «المدينة والكلاب» عندما ترجمت إلى اللغة السويدية. ففي أحد الأيام أخبرني أحد أصدقائي وهو إسباني يعيش في ستوكهولم ويجيد السويدية، أن كل مرة يدخل فيها الشباب المتطوعون في المدرسة العسكرية في الرواية؛ يدخلون الماريجوانا، فقلت «ماذا؟ ليست هناك سيجارة ماريجوانا واحدة في روايتي. لكني أظن أنني أعرف ماذا حدث. فبما أن هناك أشياء مرعبة تحدث بشكل مستمر في الرواية، ربما ظن

المترجم أن السجائر التي كان الطلاب العسكريون يدخنونها يجب أن تعكس هذا العالم المفزع، وعليه جعلها سجائر ماريجوانا. وبالتالي بالنسبة إلى القارئ السويدي للرواية، الكل في المدرسة العسكرية يدخن الماريجوانا طوال الوقت. أريد أن أختم بأن أحكى لكم طرفة كالتى تحدث فى إحدى حلقات الروايات. فبعد أن تركت بيرو فى عام ١٩٥٩، لم أسمع كلمة عن كاتب مسلسلات الصابون البيرونى ذاك. وعندما أتممت الرواية، لكن قبل طباعتها، قابلنى صحفى أرجنتينى ونشر مقالاً فى لanasيون La Nacion حدثته فيه عن الرواية وشرحت أنها مستوحاة من شخصية قابلتها فى ليما فى أوائل الخمسينيات، لكاتب مسلسلات صابون يعانى نوعاً ما من المشاكل النفسية، وأن هذه الشخصية اعطتني الفكرة لكتابة الرواية. وارتكبت خطأ شنيعاً بتسمية هذا البوليفى. ونشر المقال فى الأرجنتين وكنت أعيش فى إسبانيا فى ذلك الوقت. وفى أحد الأيام قرأت بإحدى الصحف الإسبانية برقية مرسلة من لاباز، بوليفيا؛ من هذا الرجل الذى كان شخصاً مهماً فى بلده فى ذلك الوقت. كان عمدة مدينة لاباز ويمتلك سلسلة محطات فى بوليفيا وكان رد فعله عنيفاً تجاه المقال. فمن الواضح أن هذه المقابلة المنشورة فى لanasيون بالأرجنتين، حورت تماماً بواسطة الصحافة البوليفية إلى شئ سخييف للغاية. لأنها قالت إننى أكتب مقالاً عن بوليفى جن جنونه ووضع فى مصحة نفسية. فادعى على عمدة لاباز بالقذف وقال إنه سيقاضى بأرجاس يوسا وسيكتب كتاباً عن نشاطاته فى بوليفيا حيث اشتهر هناك بعلاقاته بالمافيا وبأفعاله الشاذة جنسياً. من الواضح أن الخيال البوليفى كان حياً لم يزل. عندما نشرت الرواية، أرسلت له نسخة مرفقة بخطاب طيب قلت له فيه إنه غير مذكور بالاسم ولا ينبغى أن يكون غاضباً هكذا. ولم أره وقتها، لكنه لا يزال مشهوراً ولا يزال عمدة لاباز وريح الانتخابات الأخيرة وهو الآن غير غاضب بشدة على القصة، فمن الواضح أن حقيقة كونه الملمم لشخصية بدرو كاماشو أعطته شعبية أوسع فى بوليفيا.

الهوامش

(١) Tirant la Blanch رواية فرنسية قطلونية شهيرة، كتب أجزاءها الثلاثة الأولى يوهانوت مارتوريل والجزء الرابع كتب كارتى يوهان دى جالبا. وترجم العمل إلى الإسبانية فى ١٥١٥.

رواية الكاتب المفضلة حرب نهاية العالم

إذا اضطررت إلى اختيار رواية واحدة من بين كل الروايات التي نشرتها، فربما سأختار رواية «حرب نهاية العالم» La guerra del fin del mundo ؛ لأننى أعتقد أنها أكثر المشروعات التي توليت أمرها طموحاً، كما أنها الكتاب الذى عملت فيه أطول وقت وواجهت فيه أشد صعوبة. أولاً: كانت أول رواية أكتبها ولا تدور أحداثها فى بلدى بيرو وإنما فى بلد أجنبى هو البرازيل. ثانياً: كان هو الكتاب الأول الذى لا تتزامن أحداثه مع حياتى بل هو كتاب تاريخى تدور أحداثه فى نهاية القرن التاسع عشر. لو سألتنى منذ خمسة عشر عاماً إذا كنت سأكتب أبداً كتاباً بهذه المواصفات - لا تدور أحداثه فى بيرو ولا هو معاصر - لربما كانت إجابتى ستكون كالتالى:

«لا، أبداً» أنا دائماً أكتب كتباً عن بيرو وكلها كانت أحداثها معاصرة.

على الرغم من حقيقة أننى كنت أعتقد دائماً أن مهمتى هى أن أكتب قصصاً معاصرة تدور بين أناس وأراض مألوفة بالنسبة إلى وبين أناس يتحدثون لغتى، لغة يمكننى أن أخترعها بسهولة، فإنه فى يوم ما كانت لى تجربة قوية للغاية لدرجة أنها دفعتنى للكتابة عن شىء آخر، أن أكتب حرب نهاية العالم. كانت هذه التجربة هى قراءة كتاب غير عادى يدعى «السرتاو» (*) Os Sertoes لكاتب برازىلى هو إقليدس دى كونهما^(١). «السرتاو» هو أحد أهم الكتب الخارقة للعادة التي كتبت على الإطلاق عن أمريكا اللاتينية، كتاب أساسى لفهم ما عليه أمريكا اللاتينية، أى شخص يريد أن يفهم ويتخصص فى مشاكل وثقافتها أمريكا اللاتينية عليه أن يبدأ بقراءة «السرتاو» .

(*) السرتاو Os Sertoes : هى كلمة برتغالية مفردتها Sertao وتعنى الأراضى الداخلية البعيدة عن الساحل .

أعتقد أنه أحد الكتب التي قرأتها بأقصى قدر من الإعجاب والحماسة والعاطفة. لماذا تأثرت للغاية بهذا الكتاب؟ الأسباب عديدة: أولاً في الوقت الذي قرأته فيه كانت تشغلني بشدة بعض المشاكل المحددة المتصلة بأمريكا اللاتينية، إحداها كانت: كيف يمكن لمثقفى أمريكا اللاتينية - ناس الأفكار، الناس المثقفون الذين لديهم دراية بما يجرى في بلادنا، الناس الذين سافروا كثيراً بشكل عام ولهذا السبب يمكنهم مقارنة ما حدث في بلد بما حدث في أخرى ويمكن أن تكون لديهم نظرة عامة أو منظور عن مشاكل أمريكا اللاتينية - كيف يمكنهم أن يكونوا مسئولين مرات عديدة عن الصراعات والمشاكل التي واجهتها أمريكا اللاتينية في تاريخها؟ ما السبب في أن المثقفين على سبيل المثال هم الذين ساهموا في التعصب الذي يعتبر أحد أوجه تاريخنا الأكثر ظلمة، فقد نمى المثقفون التعصب، التعصب الدينى في الماضي والتعصب الأيديولوجى والسياسى في الحاضر. صحيح أن المثقفين كانوا أيضاً ضحايا للتعصب في مرات عديدة؛ فقد تم اضطهادهم وإرسالهم للسجن وعذبوا وأحياناً قتلوا بواسطة الديكتاتوريات، لكنهم في خطابهم السياسى تفاعلوا مع هذا النوع من التعصب في العديد والعديد من الحالات بتعصب مساو، منمين نوعاً من الإدراك الحماسى والدوجمائى لمجتمعنا وواقعنا. لماذا كان الأمر كذلك؟ لماذا ساهم المتعلمون في قارتنا في خلق هذا النظام من التعصب الذى يقع في جذر مشاكلنا بنفس أسلوب قطاعات أخرى في مجتمعنا؟ لسوء الحظ، ولأسباب عديدة ما يزال المثقفون في أمريكا اللاتينية موجهين أيديولوجياً في مقاربتهم للمشاكل السياسية والاجتماعية والثقافية. هناك استثناءات بالطبع، لكننى بشكل عام سأقول إنه إذا كانت النظرة البراجماتية هي - وأنا أظنها كذلك - الأكثر تحضراً وأكثر قدرة على فهم ما الواقع، فإن الناس العاديين في أمريكا اللاتينية ربما يمتلكون فهماً لما هو أفضل لأمريكا اللاتينية أكثر وضوحاً مما يمتلكه المثقفون والفنانون.

قراءة «السرتاو» زودتنى بوصف خارق لما كانت عليه هذه المشكلة في حالة محددة واحدة: البرازيل، وفي حدث محدد وواحد: الحرب الأهلية في كانودوس. لقد تأثرت بعمق بحالة إقليدس دى كونها نفسه، كاتب «السرتاو» لأن تجربته كانت كأنها تتويع لتجارب العديد من المثقفين في الماضي والحاضر في أمريكا اللاتينية. إلى جانب ذلك

فقد تأثرت بشدة؛ لأننى أعتقد أن هذا الكتاب من الروائع. هو ليس برواية لكن من الممكن قراءته على أنه رواية غير عادية.^(٢)

الكتاب وصف لشيء حدث فى البرازيل فى السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر. سألخص هذه الحرب الأهلية، حرب كانوبوس^(٣) هذه؛ لأننى أعتقد أن معظم الأمريكين الشماليين لم يسمعو قط بهذه الأحداث كما هو الحال فى أمريكا اللاتينية. كما لعلم تعرفون فقد تم استقلال البرازيل متأخراً فى القرن التاسع عشر، وقد تم ذلك بانتقال سلمى نسبيا من الملكية إلى الجمهورية، تأسست الجمهورية فى ١٨٨٨ بواسطة انقلاب عسكري دعمته بشكل عام كل البرازيل المستغربة، وكانت الحركة الجمهورية التى سحقت الملكية وحلت محلها حركة تقدمية، كان فيها العسكر والمثقفون هم القوى الدافعة، كان العسكر والمثقفون متحدين، وهذا هو أحد المواقف القليلة فى أمريكا اللاتينية التى تقاسمت فيها هاتان المجموعتان أهدافاً سياسية واجتماعية مشتركة، وغرضاً مشتركاً. فهناك على سبيل المثال شخصية مثيرة، رجل عسكري ومثقف يدعى بنيامين كونستانت وكان مدرساً فى مدرسة عسكرية فى ريو دى جانيرو كما كان متأثراً بعمق بالفلسفة الوضعية الفرنسية وكان قارئاً متحمساً للفلسفة الفرنسية، ورأى أن أوجست كونت كان حقاً المفكر العظيم للعصر. وهكذا قدم للوضعيين فى المدرسة العسكرية فى ريو دى جانيرو. وهكذا تعلم العديد من الضباط الأفكار الوضعية.. وكما لعلم تكونون قد سمعتم، فإن الفلسفة الوضعية كانت فى غاية الأهمية فى بلاد لاتين أمريكية، خاصة البرازيل والمكسيك. لكن البلد التى كانت الوضعية فيها هى الأكثر تأثيراً والتى أصبحت فيها الوضعية هى الفلسفة الرسمية للحكومة والمجتمع، كانت البرازيل. كان للفلسفة الوضعية تأثير فى البرازيل أكبر مما كان لها فى فرنسا نفسها. أعتقد أن البرازيل كانت المكان الوحيد فى العالم الذى بنيت فيه معابد العقل التى اقترحها كونت فعلاً، معابد ينبغى أن تتجه نحو باريس كما تتجه المساجد نحو مكة. فى البرازيل بنيت بعض المعابد بهذا الاتجاه. علم بنجامين كونستانت الضباط الشبان فى المدرسة العسكرية فى ريو دى جانيرو أن الطريق الوحيد للبرازيل لتصبح دولة حديثة ومجتمع تقدمى، هو أن تصبح جمهورية وأن يستبدل بهذا النظام القديم الصحيحة

والمنقرض للملكية بأخر جمهورى. كانت هذه هى أيضاً فكرة كل المثقفين التقدميين فى البرازيل، ولذلك عندما تمرد العسكريون ضد الملكية دعمهم المثقفون، وتبعتهم كل البرازيل المتحضرة وقبلت بالجمهورية. وتأسست الجمهورية فى ١٨٨٨ بحماس شعبى عظيم واقتناع بأنها ستحول البرازيل إلى شىء يشبه الولايات المتحدة الأمريكية. كانت الولايات المتحدة هى إحدى النماذج التى كانت فى رأس البرازيليين عندما أسسوا الجمهورية. كانوا أناساً مقتنعين فعلاً بأن الجمهورية ستغير جموع الفقراء فى البرازيل، وأن الجمهورية لا تعنى فقط التحديث ولكن أيضاً العدالة الاجتماعية، واختفاء أو على الأقل انخفاض كل مظاهر انعدام المساواة الاجتماعية والاقتصادية. كانوا تقدميين بأعمق معنى للكلمة. وقد أخذ تأسيس المؤسسات الجمهورية فى كل هذه الدولة الضخمة بعض الوقت حتى تصل للمناطق النائية فى البرازيل.

بعد تأسيس الجمهورية بعدة سنوات وفى منطقة نائية ومنعزلة داخل ولاية باهيا، وفى مكان كان ينمو أو يذبل بشكل أو بآخر بغير تواصل مع باقى البلد. كان هناك تمرد، تمرد ضد الجمهورية. وربما كان المتمردون هم أفقر ناس فى البرازيل، كانوا فلاحين، رعاة بقر، ناس تمردوا ضد المؤسسة؛ ضد الجمهورية. فى البداية لم يعرف أحد شيئاً عن هذا التمرد؛ لأن المنطقة معزولة جداً لدرجة أن السلطات فى سالفادور عاصمة ولاية باهيا هى فقط التى تلقت معلومات عنه. لذا أرسلوا سرية من الحرس المدنى لسحق هذه الحركة، الحركة التى اعتبروها مهمة للغاية. لكن المتمردين هزموا هذه السرية وأخذوا كل الأسلحة. هذه النتيجة غير المتوقعة خلقت بعض القلق فى سالفادور، وفى هذه المرة أرسلت كتيبة بقيادة العقيد فيبرونيو دبيرييتو Febronio Debrito.

لكن هذه البعثة الثانية هُزمت هى الأخرى ودمرها المتمردون. هرب العقيد دبيرييتو، كما استولى المتمردون على الأسلحة كلها. إلا إن هذه الهزيمة الثانية خلقت فضيحة هائلة، وهذه المرة بامتداد البلد كلها. فى ريو وفى ساو باولو على سبيل المثال كان هناك العديد من الاجتماعات عن الوضع. الشىء المثير أنه لم يكن هناك أحد يستطيع أن

يفهم ما الذى جرى؛ لأن فى عقول النخبة، النخبة السياسية والثقفة والعسكرية فى البلاد، كان ببساطة أمراً غير مطروح للتفكير أن يكون هناك تمرد من الفقراء ضد شىء اخترع أصلاً من أجل مصلحتهم، من أجل الفلاحين، من أجل ضحايا البرازيل. لم يستطع البرازيليون المستغربون فهم مقاومة الفلاحين وبحثوا عن تفسير.

كانت هذه هى اللحظة التى بدأ فيها المثقفون التقدميون فى البرازيل فى لعب دور أصولى؛ لأنهم لم يستطيعوا فهم ما يحدث، فعلوا ما يفعله كل المثقفين حينما يفشلون فى فهم شىء : اخترعوا نظرية. كانت النظرية هى أن هذا لم يكن تمرد فقراء الفلاحين فى الشمال الشرقى فى باهيا فهذا شىء غير مطروح، إنما هو تمرد أعداء الجمهورية. ومن أعداء الجمهورية؟ المليون. أعضاء البلاط القدامى، الضباط اللذين نفوا فى بوينس أيرس أو ليشبون، وبالطبع ملاك الأراضى داخل باهيا، هؤلاء الأغنياء اللذين يمثلون الأعداء الطبيعيين للجمهورية. المليون هم المسئولون حقا عن التمرد وإنجلترا أيضاً كانت مسئولة؛ لأنها كانت عدواً طبيعياً للجمهورية. كانت للملكية علاقة تجارية واقتصادية وثيقة مع إنجلترا. وبما أن الجمهورية أرادت أن توجه تجارتها أكثر نحو الولايات المتحدة الأمريكية فقد عانت إنجلترا من هذه السياسة، ولهذا السبب ظن المثقفون أن إنجلترا تدخلت فى التمرد. كان التمرد فى الواقع مؤامرة خلقها أعداء الجمهورية. والمدحش حقا أن هذه النظرية - وهى بدعة خيالية لسياسى - ومثقفى البرازيل المستغربة، أخذت شكلها شيئاً فشيئاً وأصبحت واقعاً غير قابل للجدل. شيئاً واضحاً للغاية لدرجة أن أحداً لم يفكر فى تكذيبه أو انتقاده.

وكان إقليدس دى كونها، الذى كان جمهورياً متحمساً ورجلاً مقتنعاً تماماً بضرورة الجمهورية من أجل تحديث البرازيل وخلق عدالة اجتماعية فى البلاد (تم طرده من الأكاديمية العسكرية فى ريو دى جانيرو؛ لأنه رفض تحية وزير فى الملكية)، يعمل فى ذلك الوقت صحفياً فى ساو باولو وكتب مقالات ملتهبة عن التمرد فى الشمال الشرقى، مسمياً هذا التمرد بثأرنا Our Vendetta ، بسبب الحركة الرجعية الفرنسية التى قامت كرد فعل للثورة الفرنسية فى بريطانيا.

أرسلت الجمهورية حملة ثالثة لقمع التمرد وعيّنت الكولونيل مورييرا سيزار وهو ضابط جمهوري شهير في البرازيل، قائداً لهذه الحملة. وكان سيزار أيضاً جمهورياً متحمساً ووضعيًا وكان يقاتل من أجل الجمهورية منذ كان ضابطاً صغيراً. كان نجماً عسكرياً، رصعت أعماله العسكرية العظيمة مستقبله الوظيفي. وكان قد قمع تمرداً صغيراً ضد الجمهورية في سانتا كاتالينا، وهو حدث أظهر فيه وحشية فظيعة. كان بطلاً للجمهورية وفرقته السابعة كانت أحد الأفرع ذات النجومية في الجيش. وهكذا أرسلت فرقة العقيد سيزار لسحق التمرد وكانت البلد كلها بالطبع تنتظر النتيجة لكن المتمردين هزموا مورييرا سيزار. قتلوه وقتلوا العديد من ملازميه، واحتفظوا بمعظم أسلحة الفرقة السابعة.

يمكنك أن تتخيل كيف تم استقبال هذه الأخبار في ريو و مدن البرازيل الأخرى. في ريو كانت هناك مظاهرات ثقافية للجماهير ضد الملكيين الذين كانوا مازالوا يعيشون هناك. تم إعدام الملكيين يوماً محاكمة من قبل المحتجين وأحرقت بعض الصحف الملكية التي كانت لا تزال تصدر. كانت حقاً فضيحة قومية. وفي بعض الصحف كانت هناك مقالات تشترح كيف أن مورييرا سيزار هزم؛ لأن البحرية البريطانية تدخلت مباشرة في التمرد بالأسلحة والمواد المتفجرة التي هربت من أبواب باهيا الخلفية، وكيف كان الضباط البريطانيون والضباط الملكيون يحاربون فعليا مع المتمردين.

كل ذلك في الجرائد. هناك كتاب مثير كتبه عالم اجتماع برازيلي يدعى «في حرارة الساعة Na Calor da hora» به وصف لما قالته الصحف عن التمرد. إنه أمر مدهش أن تقرأ هذا الكتاب؛ لأنه يمكنك أن ترى كيف أصبح الصحافة والتاريخ في لحظة محددة فرعاً من الخيال الأدبي، تماماً مثل الشعر والرواية. بعد هزيمة سيزار أرسل عملياً نصف الجيش البرازيلي في حملة رابعة لمحاربة المتمردين. وقد ذهب إقليدس دي كونها في هذه الحملة وبقي بضعة أسابيع في كانوبوس حيث دارت أحداث التمرد. كان يستطيع أن يرى بعينه ما يجري في قلعة التمرد هذه. وإنها لتجربة تعليمية أن تقرأ

ما كتبه فى المقالات التى أرسلها إلى جريدة ساو باولو من الجبهة. فبالرغم من أنه كان هناك ويمكن أن يرى ما كان عليه المتمردون فقد كان غى الواقع أعمى تماماً. كان مثقفاً أميناً مقتنعاً جداً بأفكاره لدرجة أنه كان يستطيع أن يرى فقط ما سمحت له أيديولوجيته أن يراه؛ لذا كتب فى مقالاته عن ضباط البحرية نوى الشعر المسترسل الذين كانوا كما هو واضح ضباط إنجليز. كتب عن المتفجرات التى لا يمتلك من نوعها سوى الجيش البريطانى وذكر حادثة واحدة علقت عليها صحف ذلك الوقت بنوسع وشى عن حملة أسلحة بريطانية مهمة تم اكتشافها فى السلفانور بالطبع ذبحت الحملة الرابعة فى قمع التمرد، وتم قتل كل المتمردين. كانت واحدة من أبشع المذابح التى تمت فى تاريخ أمريكا اللاتينية، قيل إنه تم قتل حوالى أربعين ألف شخص بواسطة الجيش البرازيلى. ودمرت كانوبوس تماماً؛ لأن المتمردين لم يستسلموا قط، كان يتم قتلهم. وبعد المذابح قرر الجيش أن يدمر كل البيوت التى كانت لا تزال قائمة. كانت مثل رغبة لا واعية لاختفاء أى أثر لما حدث. دمرت كل المنازل، أما الناجون وهم عدة سيدات وأطفال فقد تم إرسالهم إلى مناطق مختلفة فى البلاد ولأسر مختلفة.

كان إقليدس دى كونها هو أول البرازيليين الذين فهموا أن شيئاً مأساوياً قد حدث، وأن هناك سوء فهم فظيع يكمن خلف هذه المأساة الاجتماعية. وكان أحد أوائل البرازيليين الذين سألوا أنفسهم: ماذا صنعنا بأولئك الناس؟ أين كان هؤلاء الضباط البريطانيون؟ أين ملاك الأراضى أولئك؟ أين هؤلاء البرازيليون المليون؟ كل هؤلاء الناس كانوا فلاحين، كانوا أناساً جهلاء ليست لديهم أية فكرة عما شى البرازيل، كانوا أناساً قاتلوا الجيش وهم يصرخون «الحياة ليسوع»، وأصبح كونها قلقاً وغازباً بشدة وانتابته مشاعر رهيبة إزاء ما فعلته البرازيل المتحضرة بالمتمردين، حاول أن يفهم ما حدث حقاً. كيف يمكن أن تنغمس بلد مثل البرازيل فى هذا الارتباك القومى؟ وكان كتاب كونها «السرتاو» هو التفسير الذى أعطاه لنفسه ولبلاده وللأجيال القادمة عن ما كانوبوس، كيف كانت كانوبوس ممكنة وكيف كانت الحرب الأهلية ممكنة.

استغرقته كتابة هذا الكتاب ثلاث سنوات، قيل إنه الوقت نفسه الذي استغرقه في بناء جسر. فقد عمل بعيداً جداً عن كانوبوس مهندساً وبنى ذلك الجسر وقام بالعملين في وقت واحد. «السرتاو» كتاب غير عادي؛ لأنه نقد ذاتي شخصي وقومي معاً. فبمحاولة كونها لفهم ما كانت عليه كانوبوس وما كان ذلك التمرد، أعتقد أنه اكتشف ما هي أمريكا اللاتينية، ما الذي تكونه بلد لاتين أمريكية! وما الذي لا تكونه كما قلت من قبل. ما وضعه في كتابه هو أن استيراد مؤسسات وأفكار وقيم وحتى اتجاهات جمالية من أوروبا إلى أمريكا اللاتينية هو شيء تترتب عليه تبعات مختلفة تماماً، شيء يمكن أن ينتج نتائج غير متوقعة. فقد قام بشرح التمرد على سبيل المثال كنوع من تشويه الأفكار الدينية التي استوردت إلى البرازيل وفرضت على مجتمع الفلاحين هذا. فقد تعلم هؤلاء الناس على يد Integrists كاثوليك متعصبين، رهبان يبشرون بنوع من التعصب والنظرة الوجودية التي تشربها هذا المجتمع المنعزل للكابوكوس Caboclos (*) داخل باهيا بعمق، ناس وجدوا في هذا الدين مصدر الراحة الوحيد من معاناتهم الرهيبة.

في هذا المناخ كان حدوث العديد من الانحرافات الغريبة عن الأديان الرسمية ممكناً. كان هناك العديد من المبشرين يعبرون السرتيوس، محولين الدين إلى نوع من العبادة المتعصبة. وكان أحد هؤلاء المبشرين قائد التمرد أنطونيو كونسيلرو، رجلاً غامضاً ذا طفولة وشباب غامضين، رجل لم يكن قط سياسياً قبل معرفته بتأسيس الجمهورية. وعندما اكتشف تفاعل فوراً ليس فقط كقائد ديني ولكن أيضاً كسياسي مصرحاً بأن الجمهورية معادية للمسيح. كان ذلك شيئاً تعلمه من البعثات التبشيرية، من البعثات الكابوتشييه التي بشرت يوماً ضد فكرة الجمهورية كشئٍ اخترعه أعداء الكنيسة من الماسونيين على سبيل المثال. كان أنطونيو كونسيلرو رجلاً متسقاً مع نفسه، وعندما تم تأسيس الجمهورية تفاعل بشكل يتسق مع المبادئ والأفكار الدينية

(*) Caboclos (مخلط ، خلاص Mestizo) شخص خليط من جنسين خاصة في المكسيك ووسط وجنوب أمريكا ، يشكل هؤلاء قسماً كبيراً من السكان في عدة دول أمريكية لاتينية ، وتطلق عليهم أسماء مختلفة في كل دولة فمثلاً في البرازيل يدعون بالكابوكوس .

التي عاش بها يوماً. ظن أنه بما أن عدو المسيح قد أصبح في البرازيل بالفعل، فعلى الناس أن تكون مستعدة لمحاربته. كانت هذه فريضة عليهم كمسيحيين. كانت هذه هي القوة الدافعة خلف التمرد، الفكرة الدينية التي تقول إن الشر كان في البرازيل وإن على المسيحيين - المسيحيين الحقيقيين - محاربة هذا البلاء. الغريب أن الناس تبعوا كونسيلرو وقبلوا أفكاره. لقد تبعوه؛ لأنهم استطاعوا أن يفهموا ما كان يقوله لهم. كان كونسيلرو شخصية كارزمية وكانت لديه طريقة يصل بها إلى عقول وقلوب الناس البسيطة للغاية مثل هؤلاء الفلاحين، ومن جهة أخرى لم يستطيعوا أن يفهموا هذه الأفكار الوضعية التي كانت تقف وراء الجمهورية، هذه المؤسسة المجردة وهذه الكيانات التمثيلية كل هذه التجريدات كانت بعيدة تماماً عن حياتهم اليومية. لكن كان أكثر سهولة بالنسبة إليهم أن يحولوا هذه الأفكار الغامضة المجردة إلى شيء مشكوك فيه، إلى شيء يمكن أن يجسد خطراً على حياتهم وعلى ما هو أهم حتى: أرواحهم. عندما أتى هؤلاء الغرباء (وهذه الفرق العسكرية كانت غريبة؛ لأن هؤلاء الفلاحين لم يروا قط أناساً من ريو أو ساو باولو) شعروا أن ثقافتهم مهددة. كانت لديهم ثقافة خاصة بهم، ثقافة صنعتها الأشياء البدائية، عادات بدائية، أفكار دينية بوجمائية، لكنها ثقافة أعطتهم الإحساس بالانتماء لشيء يتشاركون فيه جميعاً. لم يكن ثمة شيء يتشاركون فيه مع هؤلاء القادمين مع مورييرا سيزار يتحدثون عن الجمهورية وعن الأفكار الوضعية. كان هؤلاء الغرباء حتى ملحدين، مثل سيزار الذي اعتبر الدين عقبة في سبيل التقدم والتحديث. وقد أكدت أفكاره هذه للفلاحين أن الجمهورية كانت ضد المسيح. كان المجتمع بأكمله في البرازيل منقسماً بتحاملات متناقضة وتعصبات متناقضة، دينية في جانب منها وأيديولوجية من الجانب الآخر. وأسفرت كل هذه الأشياء عن الكارثة.

كان كل ذلك بالنسبة إلى مثل مشاهدة نموذج في معمل صغير لشيء كان يحدث في كل أمريكا اللاتينية منذ بداية الاستقلال. فقد كانت هناك أشكال مشابهة لذلك بشكل أو بآخر في كل بلدان أمريكا اللاتينية. انقسام المجتمع بناء على هذه الرؤى البوجمائية المتناقضة لما ينبغي أن يكون عليه المجتمع، لما يجب أن يكون عليه التنظيم

السياسى للمجتمع، كانت له دائماً عواقب متشابهة؛ حروب، اضطهاد، مذابح. لقد تأثرت بعمق بكل ما وصفه كونها فى «السرتاوى» وشعرت فوراً بالحاجة إلى التخيل حوله وكتابة رواية مستخدماً كانودوس. حسناً، لن أقول حُجة؛ لأننى كنت مأخوذاً بكانودوس وبالحديث نفسه الذى كان مغامرة خارقة للعادة، لكننى شعرت فى الوقت نفسه أنه إذا أمكننى كتابة رواية مقنعة مستخدماً كانودوس كخلفية لهذه القصة، ربما سأتمكن من أن أقدم بشكل أدبى وصفاً لظاهرة قارية، أقدم شيئاً يمكن لكل أمريكى لاتينى أن يتعرف عليه كجزء من حاضره الخاص، وفى أمريكا اللاتينية المعاصرة ستجد كانودوس فى العديد من الدول، فى بيرو على سبيل المثال عندنا مثال حتى لكانودوس فى الإنديز.

وهكذا قررت أن أستخدم أحداث كانودوس التاريخية كمادة خام لكتابة رواية انتويت أن أكون حراً تماماً فيها؛ أى فى أن أغير وأعدل وأخترع المواقف مستخدماً الخلفية التاريخية فقط نقطة انطلاق لإبداع ما سيكون خيالياً أدبياً بالأساس؛ أعنى اختراعاً أدبياً. قررت أن أتبع الأحداث التاريخية العامة كالحملات العسكرية الأربع، وأن أستخدم بعض الشخصيات التاريخية مثل العقيد موريرا سيزار أو كونسيلرو، قائد المتمردين كشخصيات أدبية، لكن دونما احترام لسيرهم الشخصية، ومعالجة ما شعرت فقط بأنه مفيد لأهدافى الأدبية بحرية.

أعتقد أننى قرأت كل شيء كتب عن كانودوس. وكنت منبهراً للغاية أثناء البحث؛ لأننى كنت، أكتشف بثبات أن المادة كانت بالفعل غنية وموحية أدبياً. كان التاريخ الجمهورى للحرب موثقاً كله بشكل جيد. أما جانب المتمردين فلم يكن موثقاً على الإطلاق. لم تكن هناك وثائق كتبها المتمردون. تمت مقابلة بعض الناجين من المتمردين لكن فى وقت متأخر جداً من حياتهم. كانت هناك على سبيل المثال بعض المواد المكتوبة فى فيلانوفيا؛ حيث نشر صحفى على أحد قادة التمرد عندما كان عجوزاً وأجرى معه لقاء، وهكذا انتجت وثيقة، أحد الوثائق القليلة من جانب المتمردين.

كل هذا منحنى فرصة عظيمة لأخترع، لتخيل ماذا حدث للمتمردين، ماذا حدث فى قلعة كانودوس. أذكر كيف تأثرت عندما اكتشفت وأنا أقرأ لا أذكر فى أى كتاب أو أى مثال فى أى جريدة تحديد، أن أحدهم قال إن بين المتمردين فى القلعة مسخاً ما،

شخصاً مشوهاً جداً من ناتويا يجيد الكتابة. كانت فكرة وجود شخص على الأقل بين المتمردين يعرف كيف يكتب، وربما كتب شيئاً ما ، هناك أمر مؤثر للغاية. لقد تأثرت بعمق بفكرة أن يكون هناك كاتب محتمل بين المتمردين.

ومن ذلك الاكتشاف صنعت شخصية كاملة، شخصية مهمة للغاية في روايتي تدعى ليون دي ناتويا، وهو كاتب وشخص قريب للغاية من كونسيلرو، يكتب كل شيء يقوله ويوثق ما يحدث هناك. استخدمت أسماء بعض ملازمي كونسيلرو لكنني اخترعت سيرهم الشخصية. من أحد الأوجه المثيرة في التمرد أنه ما إن بدأت الحرب حتى وصل كل شخص في المنطقة إلى القلعة، موقع التمرد. ذهب بعض قساوسة القرية هناك ليحاربوا مع كونسيلرو الذي اعتبر مهرطقاً من قبل القاضى الرسمى. لكن بالرغم من ذلك فقد كون قساوسة القرية في المنطقة وحدة طبيعية مع هؤلاء الأشخاص، وهكذا حاربوا إلى جانب المتمردين. فوراً انضم مجرمو المنطقة المدعوون بالكانجاسيروس Cangaceiros على الرغم من أن ذلك الاسم لم يكن شائعاً وقتها. لحقت هذه العصابات من قطاع الطرق بالقلعة المتمردة وكان هؤلاء هم فعلاً القادة العسكريون للتمرد.

كان باجو Pajeu قاطع طريق مشهوراً جداً في المنطقة ثم أصبح ذراع كونسيلرو اليمنى. استخدمت في سيرة باجو كل ما يمكن أن يكون نموذجاً مقولياً لما كان عليه قاطع طريق من السرتاو Sertao في ذلك الوقت. قررت أن أكتب النسخة الأولى من الرواية دون زيارة المنطقة، بغير ودون النظر بعيني إلى السرتاو، إلى الأماكن التي جرى فيها التمرد. وكان ذلك ما فعلته. عملت سنتين في نسخة أولى طويلة جداً للرواية وفقط حين أنهيت هذه النسخة ذهبت إلى باهيا وإلى سلفادور وإلى سيرتاو. كنت محظوظاً بما فيه الكفاية إذ اصطحبت في هذه الرحلة أنثروبولوجيا برازيليا يدعى ريناتو فيراش، وكان مديراً لمتحف الفن الحديث في السالفادور، يعرف السرتاو جيداً وكذلك الكابوكلوس (شعب هذه المنطقة) وكان مخضرمًا في تاريخ وسرسيولوجيا المنطقة وله العديد من الأصدقاء في قرى السرتاو.

مثل القبول الذى حظى به فيراش معونة عظيمة بالنسبة إلى ؛ لأن الكابوكلوس متحفظون ومختلفون جداً عن أهل المنطقة الساحلية الاجتماعية في باهيا. مجتمع الكابوكلوس مجتمع مغلق لا يثق في الغرباء. لكن ريناتو فيراش كان يعتبر واحداً منهم،

وكانوا متقبلين له تماماً. ذهبنا لزيارة الخمس والعشرين قرية من القرى الصغيرة فى السرتاو التى قيل أن كونسيلرو بشر فيها. بل وحتى شاهدنا القرية التى ظلت الكنيسة التى بناها كونسيلرو بنفسه فيها قائمة. كانت كانوبوس والحرب الأهلية ما تزال حاضرة وحية للغاية بالنسبة إلى شعب المنطقة؛ لأنها كانت أهم حدث، بل ربما الحدث المهم الوحيد، فى حياتهم. كل العائلات هناك كان لها أب أو جد فى التمرد، وكل شخص سمع أحداثاً وحكاياتٍ عن الحرب. وكان الأهالى لا يزالون يغنون الأغانى التى كانت تغنى فى ذلك الوقت، وقد سمعنا العديد من أغانى الحرب هذه. ولك أن تتخيل أن كل ذلك كان مادة خاماً ثرية جداً للرواية. تأثرت عندما اكتشفت أن سبب الحرب كان لا يزال حياً للغاية أيضاً. أذكر كيف أثارت الأسئلة التى سألتها عن كانوبوس فى بعض الأماكن مناقشات رهيبة بين الناس. فهناك البعض الذى يبرر التدخل موضحاً أن ذلك هو الطريق الوحيد الذى كان يمكن للبرازيل أن تصبح عبره مجتمعاً متجانساً وحديثاً، وأن المتمردين كانوا أناساً متوحشين. كان ذلك محزناً، بلا شك. لكن ما الذى يمكن أن تفعله جمهورية، ما الذى يمكن لدواءٍ عصرية أن تفعله عندما يكون هناك تمرد من أناس بدائيين يحاربون مؤسسات المجتمع، ويعتبرون المؤسسات ضد المسيح؟ هل يمكن للجمهورية أن تستسلم لهذا النوع من التعصب؟ كان واجبها أن تدافع عن القانون والنظام وكان ذلك هو السبب الذى سحقت لأجله كانوبوس.

ومن ناحية أخرى تذكرت الأب جوميرشينو، وهو قس قرية صغيرة، وكيف دافع بضراوة عن هؤلاء المتمردين موضحاً أن فساد الكنيسة المعاصرة هو الذى أدى إلى وجود أناس مثل الجمهوريين يربحون تلك الحرب، وأن تاريخ الكنيسة كان من الممكن أن يصبح مختلفاً للغاية لو ربح أناس مثل كونسيلرو الحرب، مبيناً أن كونسيلرو هو الكنيسة الحقيقية، كنيسة لم تفسدها الأفكار الحديثة. كان أمراً مذهلاً أن أرى كيف أن المشاكل التى كانت وراء كانوبوس ما تزال باقية فى المنطقة.

بالطبع كانت أهم لحظة فى هذه الرحلة هى تلك التى وصلت فيها إلى كانوبوس نفسها. كانوبوس غير موجودة الآن؛ حلت محلها بحيرة صناعية، وتم بناء سد. المكان

الذى كانت تقع فيه القلعة أصبح الآن مغموراً تحت الماء ويقول الناس فى المنطقة «ها أنت ترى، كان كونسيلرو على حق ؛ لأنه أعلن أن الصحراء ستصبح بحراً - Sertao tor-naria mar. كانت المياه هناك بالطبع، إذن فقد كان محقاً. وكانت رؤية الصليب، الذى قال الناس إنه كان معلقاً فوق برج كنيسة كانودوس، ما تزال ممكنة على ضفاف البحيرة، كما كانت المنطقة لا تزال ممثلة بالخراطيش المتبقية من الحرب. أعدت كتابة الرواية مرتين بعد هذه الزيارة، وبعد النسخة الأخيرة فقط شعرت بنفسى أكثر أماناً أو أقل شعوراً بالتهديد عما كنت عليه عندما كتبت المسودة الأولى. كما ذكرت من قبل لم أواجه صعوبة ضخمة كهذه فى كتابة رواية، لكننى لم أكن قط مستثارة هكذا بموضوع ما كما كنت فى حرب نهاية العالم، وقد ساعدنى هذا بالطبع على التغلب على كل مشاكلى. كانت إحدى صعوباتى الكبرى هى تحديد أى لغة يجب على هؤلاء الناس أن يتحدثوا بها؛ لأننى أكتب بالإسبانية وهم يتحدثون البرتغالية ، ولأننى أكتب كل رواياتى بطريقة واقعية، كان على أن أحد أى نوع من اللغة تحديداً سوف يستخدمون، لغة لا تبدو مصنوعة بالنسبة إلى القارئ. حاولت أن أخلق لغة لا تكون إسبانية تماماً بالرغم من كونها إسبانية، لغة يمكن أن تقدم فيها بعض الـ Lusitanismos: بعض الكلمات البرتغالية، من أجل إعطاء لون برازىلى للكلمات واللغة. وقد استخدمت ذلك فى الوصف أيضاً وليس فى الحوار فقط⁽⁴⁾. حضرتنى فكرة منح الرواية بنية رواية مغامرات؛ لأننى كنت دائماً معجباً كبيراً بأدب المغامرات. كانت كانودوس فرصة غير عادية بالنسبة إلى كتابة رواية مغامرات ملحمية، بها العديد من الأحداث والحلقات، رواية تمثل الأحداث العسكرية فيها شيئاً مهماً. فقد تلقيت تأثيرات أدبية عديدة من كل من الأعمال الأدبية والتاريخية. وأحد الأشياء التى مثلت مفاجأة عظيمة بالنسبة إلى عندما كنت أسافر فى باهيا هو اكتشافى أن هذا التقليد الفروسى لا يزال حياً فى جزء من البرازيل، فى صورة الأدب الملحمى literatura de Cordel الذى وصل مع البرتغاليين إلى البرازيل. لقد اختفى الآن تماماً من البرتغال، لكن يمكنك أن تسمع فى السرتاو الأغانى الفروسية التى يرويها التروبادور Trobadores. وقد قمت بإدخال هذه الأغانى فى روايتى مباشرة احتفاءً بتقاليد الفروسية وكذلك لأنها كانت شيئاً لا يزال متبقياً فى الثقافة المعاصرة للسرتاو.

يمكن أن تكون الرواية أيضاً رواية المساحات الكبيرة، رواية تتحرك فيها القصة بحرية كبيرة. رأيت أنه من الضروري أن يساعد شكل وبنية الرواية على إعطاء القارئ المعاصر المساحة الضرورية بينه وبين الأحداث التي دارت منذ قرابة قرن. استخدمت عامداً في بعض حلقات الرواية نوعاً من العبارات ونوعاً من الكتابة يمكن أن يعطى نكهة وتذكرة بسرد القرن التاسع عشر.

قررت أنه يجب تقديم بعض الأشخاص وبعض الأحداث في الرواية للقارئ على مسافة كبيرة، أي أنه كان من الضروري - على سبيل المثال - أن يتلقى القارئ كونسيلرو كما تلقاه أتباعه أي ليس كبشر من لحم ودم لكن كشخص أسطوري، كنوع من الحضور الإلهي. لهذا السبب كان مهماً أن يصبح كونسيلرو بعيداً عن القارئ في جميع الأوقات؛ فالراوى لا يقترب أبداً من كونسيلرو، وينظر إليه يوماً من منظور أتباعه ويصفه كما يتم تلقيه والإحساس به من قبل المؤمنين به، كنوع من التجسد الإلهي. قصصت كل تلك الأحداث بأسلوب القرن التاسع عشر لكننى وضعتها بالتبادل مع أحداث تروى برؤية معاصرة.

قبل أن أقرأ إقليدس دي كونها بعدة سنوات كانت لدى فكرة كتابه رواية أو قصة قصيرة، قطعة أدبية عن شخصية تخيلتها وأنا أقرأ تاريخ الفوضوية الإسبانية. تعرفون أن الفوضوية كانت مهمة جداً في إسبانيا في القرن التاسع عشر وفي بعض المناطق أصبحت الفوضوية حركة شعبية. ففي الأندلس وقطالونيا على سبيل المثال كانت الفوضوية شعبية بحق. وعندما كنت أقرأ تاريخ الفوضوية وجدت أن مجموعة من الفوضويين في برشلونة كانوا متأثرين بشكل خاص بالفرنولوجي (هذا العلم الزائف الذي اخترعه رجل يدعى فرانز جوزيف جال) بناءً على الفرنولوجي اعتبرت عظام الرأس تجسيدا للروح، للصفات الأخلاقية والنفسية للفرد. والفرنولوجي الخبير يمكنه بلمس عظام رأس أحدهم أن يحدد فوراً صفاته. كان الفوضويون الكتالونيون هؤلاء متأثرين بشدة بأفكار جال وقرروا أن الفرنولوجي هو الاصطلاح العلمى للمادية، وأن التبرير الأساسى للمادية الفلسفية تم تأكيده عبر الفرنولوجي. وهكذا أصبحوا فرنولوجيين فوضويين أو فوضويين فرنولوجيين.

كنت مستثارة عندما قرأت أفكار هؤلاء الفرنولوجيين الفوضويين أو الفوضويين الفرنولوجيين. لقد بهروني فعلاً، وقررت أن أكتب رواية أو قصة قصيرة بها شخصية فوضوى فرنولوجى. لكن ذلك كان صعباً؛ لأننى كنت أكتب روايات عن بيرو المعاصرة. فكيف يمكننى أن أضع بها فرنولوجى؟ كان غريباً على موضوعاتى المعتادة. لكن عندما بدأت كتابة حرب نهاية العالم أصبح فوضوى الفرنولوجى هذا موجوداً فى خلفيته الملائمة فوراً. لذا وضعت فى كانوبوس، فى رواية التطرفات المعكوسة هذه. وقد منح ذلك للرواية بعداً جديداً: الغريب الذى يأتى إلى أمريكا اللاتينية ليجد رؤاه الشخصية، يوتوبياه. إن هذا هو أحد الأوجه المهمة فى تاريخنا؛ الغرباء الذين يأتون إلى أمريكا اللاتينية لا ليروا ما هى أمريكا اللاتينية وإنما ما يودون أن تكون أمريكا اللاتينية، حتى يشبعوا رؤاهم الشخصية. عندنا قائمة طويلة بأشخاص من ذلك النوع، بدءاً من كولومبوس بالطبع. لقد أراد أن يصل إلى الهند، تعثر فى أمريكا اللاتينية، فرأى الهند.

أردت أن يجسد هذا الفرنولوجى الفوضوى فى الرواية هذه الشخصية الأصلية للغريب المضلل عن واقعنا كما كان كونسيلرو لأسباب دينية وكما كان العقيد موريرا سيزار لأسباب فلسفية. فى حالته كانت اليوتوبيا هى ما يعميه عن الواقع الذى يحيط به. وأصبح شخصية رئيسية فى الرواية. أردت أن يكون إقليدس دى كونها هناك أيضاً؟ أردت شخصاً يستطيع أن يجسد ما يمثله أكثر من أى أحد آخر أثناء هذه الحرب. هذا الأمريكى اللاتينى المفكر، الذكى، النشط، المثقف، ذو النوايا الحسنة تجاه حقائقنا. هو بالرغم من كل ذلك موجه أيديولوجيا حتى يمكن أن يصبح عاملاً رئيسياً فى مأسينا، فى كوارثنا السياسية. استخدمت حالة إقليدس دى كونها لخلق شخصية صحفى فى الرواية. هو الشخصية الوحيدة مجهولة الاسم فى الرواية. هو الصحفى قصير النظر (هذه هى الطريقة الوحيدة التى وصف بها فى حرب نهاية العالم) الذى كان أحد شهود القصة. قصة لم يستطع أن يفهمها عندما كان يعيش أحداثها، والذى بذل جهداً عظيماً بعدها ليفهم الموقف ويكتب الكتاب الذى سيقدم التفسير الحقيقى لما حدث فى كانوبوس. أردت للأدب؛ للكلمة المكتوبة، أن تكون شخصية مهمه فى الرواية أيضاً؛ لأننى عندما كنت أجرى بحثى عن كانوبوس اكتشفت أن الكلمة المكتوبة كانت

شخصاً أساسياً في ما حدث. كانت كذلك ؛ لأن الصحف قالت أشياء معينة عن كانودوس؛ لأن الخطب صيغت ثم نشرت، لأن المحاضرات أقيمت عما يحدث، حتى أصبح كل عدم الفهم القومي ذاك ممكناً. وهكذا كانت الكلمة المكتوبة هذه الكلمة التي كان مفترضاً فيها أن تصف وتترجم الواقع، كانت في الحقيقة تحوله وتغيره، كما يصنع الخيال الأدبي في العديد من الأحيان كانت الكلمة المكتوبة شاهداً على مأساة كانودوس، أردت للأدب أن يكون هناك، أن يتم تقديمه كشخصية حقيقية، تتلاعب بالأحداث وتدفع الناس لاتخاذ مواقف معينة، هذا المنظور للكلمة المكتوبة مهم للغاية في الرواية. هناك مقالات في الجرائد تظهر في الرواية، على سبيل المثال، تصف مناقشات سياسية في جمعية تشريعية، كما ضمننت رسائل تبادلتها الشخصيات تصف الأحداث وتؤدي بالناس إلى تغيير أفعالهم ومواقفهم تجاه كانودوس.

كانت عندي صعوبة شديدة في صنع حوار مقنع للفلاحين، لرعاة البقر، أفقر ناس في حرب نهاية العالم. في الرواية عادة لا يتكلم هؤلاء مباشرة مع القارئ. فغالباً ما يتم ترشيح كلماتهم وما يقولونه عن طريق وسطاء، أشخاص من الطبقة الوسطى: مثقفين، أطباء صحفيين، ملاك أراض، ممن كانت لغتهم بالنسبة إلى أكثر سهولة في تقديمها وصنعها. وقد ساعد ذلك على خلق مجتمع منقسم بشدة في الرواية كما هو في الواقع في البرازيل أثناء الحرب. فالراوي يعرض للقارئ بشكل أكبر البرازيل المتحضرة، البرازيل الألمانية، البرازيل المستغربة، وعبر وسائل أدبية يحافظ على مسافة معينة مع الجانب الآخر من البلد. وانعدام التوازن هذا يمنح للغة الرواية شخصية عالم منقسم به مجتمعان غير قادرين مطلقاً على التواصل مع أحدهما الآخر. وهكذا لم يكن هم حرب نهاية العالم الأساسي هو الخلافات الدينية أو السياسية الموجودة في البرازيل وبامتداد أمريكا اللاتينية كلها. وإنما الانقسام بين هذين المجتمعين الذي تسبب فيه عجزهما عن التواصل.

الهوامش

- (١) إقليدس دا كونها (١٨٦٦ - ١٩٠٩) مهندس مدنى وصحفى محترف، ألف كونها كذلك أربعة أعمال تاريخية لم تحصل أى منها على الشهرة العظيمة التى حصل عليها Os Sertoes (١٩٠٢) فى البرازيل وأمريكا اللاتينية كلها. يصف Os Sertres الثورة ضد جمهورية البرازيل المؤسسة حديثاً التى قامت فى السرتاو الجيوب البعيدة لولاية باهيا. كان كونها قد خدم كمراسل لتغطية جهود القوات الفدرالية لقمع التمرد.
- (٢) ترجمة إنجليزية جيدة لـ Os sertoes قام بها صاميل بوتنام عنوانها Rebellion in the back Lands عصيان فى الأراضى الخلفية .
- (٣) كانوبوس. استخدم أنطونيو. كونسلييرو وأتباعه المتعصبون مزرعة مهجورة تدعى كانوبوس كقاعدة لعمليات الثورة. ثم أصبحت كلمة كانوبوس تستخدم للدلالة على الثورة نفسها.
- (٤) بالصدفة تعلم هيلين لان، التى ترجمت حرب نهاية العالم إلى الإنجليزية، كلاً من الإسبانية والبرتغالية بشكل جيد جداً، كما أنها تعرف إقليدس دا كونها والأحداث التاريخية التى شكلت المادة الخام للكتاب جيداً. لقد عملت بعناية وأعتقد أنها ترجمة جيدة وربما أفضل من الأصل.

تحويل كذبة إلى حقيقة الحياة الحقيقية لأليخاندرو ماياتا ككناية عن مهمة الكاتب

سيرة ماياتا *Historia di mayata* هي رواية اتخذت لها بالإنجليزية عنوان الحياة الحقيقية لأليخاندرو ماياتا. يجب أن أقول إنني لا أحب ترجمة العنوان ؛ لأن كلمة *Historia* في الإسبانية تعني كلا من قصة وتاريخ. لكن مترجمي وناشري أخبراني أنه من المستحيل إيجاد كلتا الفكرتين في كلمة واحدة كما في اللغة الإسبانية. لذا سيكون من الأفضل تغيير العنوان إلى «الحياة الحقيقية» لأليخاندرو ماياتا، وهو عنوان مضلل بعض الشيء ؛ لأن الرواية ليست عن الحياة «الحقيقية» لأليخاندرو ماياتا لكن على النقيض بالضبط، الحياة الأدبية، الخيالية لأليخاندرو ماياتا. لدى تجربة غريبة مع هذه الرواية. أعني أن الكاتب لا يمتلك الكلمة الأخيرة فيما كتبه. أعرف أنه في العديد من الحالات يمكن أن يكون لناقد أو قارئ صورة أو فهم أفضل لما فعله الكاتب في رواية أو قصيدة. فقط في هذه الحالة، في هذا الكتاب، كان لدى إحساس أنني كتبت رواية تلقاها النقاد والقراء شيء مختلف جداً عما ظننته. فلم تكن أهدافي وودافعي في هذا الكتاب هي ما تخيله القراء، وأنا لا أقول إن النقاد والقراء كانوا مخطئين؛ ما أقوله هو أنه ربما كان تخطيطي العمدى لهذا الكتاب، عملي الواعي عندما كنت أكتب كان أقل أهمية من إحساسى اللاواعي، وتدخلى اللاواعي. على أي حال يمكنكم أن تحكموا بأنفسكم.

ما سأحاول فعله الآن هو أن أخبركم أي نوع من الكتب أردت أن أكتب، وسترون إذا كان ذلك شيئاً يتفق مع الكتاب الحقيقي أم لا. لقد قرئت غالباً ككتاب سياسى عن العنف، الثورة، القلاقل، الاضطراب الاجتماعى والفوضى فى أمريكا اللاتينية، حكم سياسى متنكر فى هيئة رواية، كتاب الأساس فيه هو وصف واقع موضوعى وتاريخى.

وهذه بالطبع لم تكن نيتي عندما كتبتة. كنت أعلم أنني أستخدم أموراً سياسية وأيديولوجية وبعض الأحداث والحقائق التاريخية كمادة خام لهذه الرواية؛ لكن هدفي كان أدبياً وليس سياسياً كما ذكرت من قبل، إذا أردت أن تقول بياناً سياسياً، فمن الأفضل بكثير أن تكتب مقالاً أو بحثاً أو تلقى محاضرة عن أن تستخدم نوعاً مثل الرواية التي خلقت لا لتوصل مقولات موضوعية بل لتقدم بدلاً عن ذلك إحساساً مخادعاً بالواقع. على الرواية أن تخلق إيهاماً بالواقع أكثر من أن تقدم معرفة موضوعية ومحددة عما يكونه الواقع في أي مجال بالرغم من أنني لا أهمل القراءات السياسية للروايات، فإن قيمتها تعتمد على الناقد. هناك نقاد أذكىاء ومبدعون ويمكنهم وهم سطحيون ومنحازون في حكمهم ويستخدمون السياسة كمنظور عند الكتابة عن الأدب، أن يقدموا شيئاً جديداً ومقنعاً حتى لو اختلفوا مع نتائج العمل؛ لأن الرواية هي وهم بتجربة حياة فيمكن أن تعالج من أكثر من منظور مختلف: سياسى، دينى، أخلاقى، اجتماعى ولغوى.

كما هو الحال في كل كتبي، بدأت سيرة ماياتا كتجربة شخصية، ليست تجربة عشتها أنا بنفسى لكنها شيء عرفته تماماً. فكما قلت من قبل أثناء أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات كنت منتمياً إلى قضايا ومثل يسارية متطرفة مثل العديد من الأمريكيين اللاتينيين، كانت حماستي لانتصار الثورة الكوبية قوية للغاية. عندما دخل فيدل كاسترو هافانا كان ذلك شيئاً مهماً للغاية اليسار في أمريكا اللاتينية، في ذلك الوقت كنت جزءاً من اليسار بالرغم من حقيقة أنني انفصلت عن الحزب الشيوعى الذى كنت عضواً فيه لمدة عام. كنت قريباً جداً من مثل اليسار، فكرة الاشتراكية كانت جذابة للغاية بالنسبة إلى وكنت متحمساً جداً للماركسية بشكل عام بالرغم من بعض شكوكى واختلافاتى مع بعض الأوجه فى الماركسية، تحديداً النظرة الماركسية للجماليات، للأدب وللفن. لكن انتصار الثورة الكوبية عنى شيئاً عظيماً لأناس مثلى ؛ لأنه للمرة الأولى فكرنا فى أن الثورة هى شيء ممكن فى بلادنا ، فحتى ذلك الوقت كانت فكرة الثورة رومانسية وبعيدة عنا، كانت شيئاً أخذناه أكثر كفكرة أكاديمية لايمكن أن تصبح أمراً واقعاً أبداً فى بلاد كبلادنا.

إلا أن ما حدث فى كوبا غير هذا الموقف، فقد بين أن الثورة ممكنة، بين أن دولة أمريكية لاتينية يمكن أن تصبح دولة اشتراكية. وبينما كانت كوبا تمنحنا هذا المثال كانت تمنحنا أيضاً الطريقة التى يمكن بها تحويل هذا المثال إلى واقع. أعتقد أن استنتاج تشى جيفارا عن الثورة الكوبية، عن كون الطرف الموضوعى للثورة يمكن أن يخلقه الثوار، كان شيئاً غير سيكولوجيا موقف اليسار المتطرف فى أمريكا اللاتينية. ومثل العديد من الأمريكيين اللاتينيين تأثرت بعمق واستثرت بما كان يحدث فى كوبا لكننى كنت على الرغم من ذلك مندهشاً عندما قرأت فى اللوموند فى أحد الأيام (كنت مقيماً فى فرنسا فى ذلك الوقت) أن مجموعة من البيرونيين قد حاولت فعلاً أن تبدأ ثورة فى الإنديز الوسطى. لقد سيطروا على مدينة جاوجا الصغيرة لعدة ساعات ثم هربوا إلى الجبال. تم تعقبهم ، قتل بعضهم ، وألقى القبض على آخرين بواسطة الحراس المدنيين.

حتى قراءة لى هذا التقرير، لم أعتقد قط أن فى بيرو، فى بلد مثل بلدى، فى بلد أعتقد أننى عرفته جيداً جداً، أن هذا سيحدث فى يوم ما. كنت متأثراً، وفكرة أن هذه المجموعة من البشر حاولت القيام بثورة وهزمت وأنهم تجرأوا على فعل شيء كان يفكر فيه العديد من الناس فى بيرو نون أن يكون لديهم الدافع لتحقيقه، كانت شيئاً احتفظت به فى ذاكرتى. وكما فى حوافز أخرى على الكتابة، بدأت الفكرة تصبح تدريجياً ماثار تكهن أدبى، شيء بدأ خيالى وتفكيرى يعمل ويبنى حوله.

فى وقت لاحق و عن طريق الصدفة فحسب قابلت رجلاً فرنسيا عرف تفاصيل ما حدث وكيف أعدت ونظمت هذه المحاولة، وقد وجدت كل ذلك مثيراً. يبدو أن هذه المحاولة الثورية كانت شيئاً مجنوناً للغاية ؛ لأن الثوريين كانوا عبارة عن اثنين فقط من البالغين و مجموعة من طلاب المدرسة الثانوية فى جاوجا، كانوا فقط حفنة من البشر، لا أذكر عددهم، ربما عشرة أو خمسة عشر لم يكونوا عشرين بأى حال من الأحوال . كان صعباً أن تتخيل كيف يمكن لهذه المجموعة من البشر أن تصبح قادرة على بدء ثورة وعملية يمكن بها أن تستطيع السيطرة على دولة.

أحد القادة، أحد البالغين، كان ملازماً شاباً في الحرس الجمهوري، وهو أحد فروع الجيش، وكان في الثانية أو الثالثة والعشرين من عمره فقط. أما القائد الآخر فكان رجلاً في أوائل الأربعينيات يدعى ماياتا. الشخص الوحيد الذي كانت لديه خلفية سياسية، التزام سياسي. أولاً كان في الحزب الشيوعي، في القسم السوفييتي من الحزب الشيوعي ثم أصبح ماويا، الشق الآخر من الشيوعيين في بيرو وبعد طرده من المجموعة الماوية، أصبح تروتسكياً. كان عضواً في مجموعة تروتسكيين صغيرة للغاية عندما التقى مصادفة بهذا الملازم الشاب الذي بدأ يتكلم عن احتمالات الثورة في بيرو مما أثار دهشته. لم يكن لدى الملازم أي نوع من التعليم الأيديولوجي. كان ثورياً تلقائياً لكن هذا التروتسكي تأثر عندما سمع أن هذا المتحمس للثورة كان عسكرياً في بيرو. كما في العديد من الدول اللاتينية الأمريكية في ذلك الوقت كان أمراً غير مطروح للنقاش أن يتم ربط رجل عسكري وضابط بالثورة وبالماركسية. ليس الآن، لكن منذ ثلاثين عاماً مضت كان ضابطاً شاباً هو بالضبط "مضاد ثوري". لقد تغيرت الأشياء بشكل معقول من وقتها والآن هناك رجال عسكريون متعاطفون مع القضايا اليسارية، تماماً كما يوجد اليوم قساوسة متعاطفون مع التعاليم اليسارية المتطرفة وهو ما كان نادراً أيضاً في ذلك الوقت. تقرر في هذه المجموعة التروتسكية أن على ماياتا أن يحاول تجنيد الضابط من أجل ضمه إلى المجموعة، حاول ماياتا أن يجنده سياسياً. في البداية كانت فكرة الثورة التي مثلت كما يبدو شيئاً مهماً لماياتا من الناحية الأيديولوجية شيئاً غير عملي وغير محتمل في بلد مثل بيرو.

مع ذلك وخلال الصداقة التي نشأت بين هذين الرجلين كان الضابط الشاب هو من جند وأقنع الثوري المدرب ماياتا بأن الثورة كانت في الحقيقة ممكنة، وأن بيرو أرض خصبة لهبة ثورية. شرح لماياتا أنه كان متمركزاً في جاوجا وأن المدينة من الممكن الاستيلاء عليها بواسطة مجموعة من الثوريين، وعليه يمكنهم تأسيس ثورة ثورية في جبال الإنديز. كانت هذه إحدى المستحدثات الاستراتيجية للثورة الكوبية، أن الثورة يمكنها أن تؤسس ثورة، من الممكن، إذا استطاعت أن تصمد أن تعدى شيئاً فشيئاً الجموع والفلاحين وضحايا المجتمع. هذه البؤرة الثورية تتزايد عبر فعل عنيف.

أصبح التروتسكى مقتنعاً وموافقاً وهكذا خططا معاً للثورة. فى البداية وافق العديد من الناس على المشاركة ثم عندما وصلوا خط البداية أصبحوا متشككين فى الخطة وانسحبوا. الوحيدون الذين بقوا كانوا هذين الرجلين ومجموعة من الطلبة كان من المفترض فى الخطة الأصلية أن يؤدوا دوراً هامشياً مثل رسل للثورة، لكنهم أدمجوا فى اللحظة الأخيرة فى الخطة بشكل كامل. هذه هى القصة وراء الحدث الذى اكتشفته من خلال الصحيفة الفرنسية.

هذه القصة أعطتني الفكرة المبدئية لسيرة ماياتا. أردت أن أكتب شيئاً عن هذا الحدث وأعتقد أنني فى هذا الوقت، فى ١٩٦٢، كان ما أفكر فيه هو رواية سياسية لمغامرة. لقص قصة كانت فيها حفنة من الأشخاص مجنونة بما فيه الكفاية وكريمة ومثالية بما فيه الكفاية لتحاول أن تصنع ثورة. ستكون هذه مغامرة صغيرة للغاية تدوم ساعات قليلة فقط كما فى الحدث الأسمى. لكن سيتم تقديمها فى كتابى كقصة مغامرات. هذه ، أكرر، كانت فكرتى الأولى. أنا لا أبدأ الكتابة أبداً بعد حصولى مباشرة على فكرة؛ فأسلوبى المعتاد هو التفكير فيها لشهور وسنين وأن أثرى الفكرة الأصلية. ثم فى يوم ما أبدأ فى أخذ ملاحظات وأضع هذه الأحداث فى مكانها. لكن هذه الخطة الأصلية للرواية تغيرت مع تطورى السياسى، فى الستينيات بدأت حماستى للثورة تتضاءل ببطء، أعنى بهذا اعتقادى فى فعل عنيف ضد سلطة الدولة والمؤسسة، فكرة أن العنف وحده هو القادر على كسر سلطة الدولة وإدخال الإصلاح الاقتصادى والاجتماعى فى بلدنا. فقد تعدل اقتناعى، وخاب أملى لما آلت إليه كوبا وما كانت عليه الاشتراكية الحقيقية عندما زرت البلاد الاشتراكية .

فى الوقت نفسه فى بيرو وفى كل أمريكا اللاتينية، كانت هذه الفكرة الثورية تنمو وتكتسب المزيد والمزيد من الأشخاص خاصة أولئك المنتمين للطبقة الوسطى، وأيضاً بعض العمال والفلاحين. وكانت لها جذور عميقة غالباً فى المستوى الجامعى للمجتمع بين مثقفى الطبقة الوسطى والسياسيين التقدميين. أثناء الستينيات كان هناك العديد من المحاولات فى بيرو وغيرها لتأسيس بؤر عسكرية فى الجبال، وقد اندمج بعض

أصدقائي فى هذه الأنشطة. وقد ذهب بعض ممن كانوا يعيشون معى فى باريس حينما كنت هناك ليشاركوا فى أعمال عسكرية فى بيرو فى منتصف الستينيات. وقتل العديد منهم هناك ووضع آخرون فى السجن. استطعت أن أتابع بقرب كاف ما كان يحدث لفكرة الثورة هذه فى بيرو. واندمجت كل تلك المادة بشكل واع أو لا واع فى فكرتى الأصلية عن رواية عن الثورة فى بلدى. أعتقد أن هذه التشكيلة من الأفكار أيضاً غيرت خطة ومشروع الرواية. فى أوائل السبعينيات تغلبت فكرة أخرى ربما أكثر أهمية من الفكرة الأصلية عن رواية مغامرة سياسية. كانت فكرة تتصل بالخيال الأدبى فمئذ كتبت رواية «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» بل وبشكل أكبر بعد كتابة «العمة جوليا وكاتب السيناريو». أصبح الخيال الأدبى كموضوع وكفكرة مستقلة مثيراً ومهما للغاية بالنسبة إلى. الخيال الأدبى كشيء أكبر من الأدب، كشيء أهم فى الحياة عنه فى الأدب أو الفن. اكتشفت حقيقة أن الخيال الأدبى شيء لا يمكن للجنس البشرى الاستغناء عنه حتى بالنسبة إل الذين لم يقرأوا قط أى كتاب وليسوا مهتمين بالأدب. لا أعتقد أن هناك الكثير من الناس يمكنهم مواصلة الحياة بدون خيال أدبى؛ كل شخص يحتاج إلى إدماج حياة خيالية فى حياته الشخصية، نوع ما من الكذب يمكن بألية أو بأخرى أن يحولها إلى حقيقة، فى العديد من الحالات يقوم الأدب بتحقيق هذه المهمة. نحن نقرأ الروايات، ونبهر بها ونثرى بهذه الكذبة الخيالية الأدبية التى تمنحنا إياها الرواية أثناء قراءتنا لها. هذا أسلوب واع جدا لدمج الخيال الأدبى فى حياتنا. لكن هناك العديد من الطرق التى لا يتضح فيها إلى هذا الحد أننا ندمج هذا البعد الخيالى فى تجربتنا الخاصة. فى العديد من الحالات يحقق الدين هذه الوظيفة لشخص ما أو لمجتمع ما.

لقد لا حظت هذه الحاجة الإنسانية للتجربة الخيالية الأدبية حتى بشكل أكبر عندما أصبحت منخرطاً فى المناظرات السياسية فى أمريكا اللاتينية، عندما بدأت أغير رؤيتى للمشاكل الاجتماعية، عندما أصبحت أكثر فاكثراً منتقداً للأفكار والاستراتيجيات اليسارية المتطرفة. كنت منخرطاً للغاية فى الجدل، لذا كان على أن أفكر كثيراً فى هذا الموضوع. وفى يوم ما وصلت لهذا الاستنتاج، أن الأيديولوجية فى أمريكا اللاتينية تحقق هذه المهمة للعديد من الناس. إن الأيديولوجية كانت هى الطريقة التى يدمجون

بها الخيال فى حياتهم، كما يقوم البعض الآخر بإدماج التجربة عبر الخيال الأدبى وعبر الروايات أو عبر الأفكار الدينية. العديد من الشباب والمثقفين والسياسيين التقدميين كانوا يستخدمون الأيديولوجيا، وكانوا يستخدمون الأفكار السياسية المفترض فيها أن تصف الواقع وتُعرِّف قوانين التاريخ وآليات المجتمع والتطور والتقدم وكانوا فى الواقع يضيفون إلى الواقع عالماً خيالياً تماماً.

بدا لى غريباً للغاية أن هذا الخيال الأدبى الذى اتخذ اسم الأيديولوجية السياسية، كان مصدراً رئيسياً للعنف والوحشية فى أمريكا اللاتينية، أن هذه البنى الأيديولوجية المتقنة والمعقدة فى بعض الأحيان التى يوصف فيها مجتمع ما، ثم يوصف أيضاً مجتمع آخر مثالى كهدف يتم الوصول إليه عبر الثورة، بالإضافة إلى منهج للطريقة التى سيتم بها تحقيق الثورة، كانت فى الحقيقة آلية تدمر مجتمعاتنا وتخلق عوائق ضخمة أمام التقدم الحقيقى والحرب ضد الأشياء التى تعارضها الثورة - الظلم الاجتماعى اللامساواة الاقتصادية، انعدام التكامل بين الثقافات المختلفة.

فكرت فى أنه من المثير كيف كان للخيال الأدبى هاتان القاعدتان فمن جهة كان الخيال الأدبى مفيداً للبشرية؛ فالإنجازات الأدبية العظيمة فى تاريخنا وفى حضاراتنا لم تثر البشرية سيكولوجياً فقط لكن أيضاً أخلاقياً، وشجعت التقدم بالعديد من الطرق. لكن الخيال الأدبى كان فى الوقت نفسه أداة كبرى للمعاناة فى التاريخ؛ لأنه كان وراء كل المذاهب الدوجمائية التى بررت القمع، الرقابة، المذابح والإبادة العرقية فلماذا لا أكتب رواية عن هذين الوجهين، وجهى النقيض هذين اللذين يمتلكهما الخيال الأدبى؟ عندما قررت أن أفعل ذلك برزت فوراً إلى عقلى قصة ماياتا، قصة هذه الحفنة من الثوريين. كانت فى الواقع مادة خاماً مثالية لابتكار رواية يمكن أن تتجسد فيها وتتطور هذه المشكلة، هذان الوجهان، قصة الصباح والمساء للخيال الأدبى.

وهكذا كانت هذه هى الرواية التى ظننت أننى أكتبها. بالطبع هى رواية بها ثورة، هذه المحاولة الثورية التى قام بها ماياتا ومجموعة من الطلاب وأولئك الضباط الشباب كان لدى بعض المعلومات عما حدث لكننى بدأت مباشرة القيام ببعض الأبحاث

لم أفعل هذا لأصبح مخلصاً تماماً لما حدث فأنا لا أعتقد أن هذه مسئولية الروائي. عندما تكتب رواية لا يصبح لزاماً عليك أن تكون صادقاً و دقيقاً. الالتزام الوحيد هو أن تكون مقنعاً. وكى تكون مقنعاً كروائي تضطر فى أغلب الحالات إلى أن تحول وتشوه الواقع إلى كذبة، أن تخترع شيئاً ليس حقيقياً- تلك هى الطريقة الوحيدة التى يصبح بها الخيال الأدبى مقنعاً. فعلت ذلك لا لكى أكون موضوعياً دقيقاً وصادقاً وواقعياً لكن يقول راوى قصة ماياتا:

(الكذب مع معرفة السبب) Para mentir Con Conocimiento de Causa.

لا تعجبني الترجمة الإنجليزية لهذه العبارة كما تظهر فى الرواية. ما تعنيه حقاً هو أن المرء يكذب ويعدل وهو يعرف أنه يعدل.

قمت بقسط كبير من البحث. ذهبت إلى صحف ومجلات هذا العام. قرأت كل ما كتب . حاولت مقابلة المشاركين، الأشخاص الذين شاركوا. فى الأمر. كان هذا مسلياً للغاية؛ لأن المقابلات ساعدتني بشكل ملحوظ على كتابة الرواية. اكتشفت أنه على الرغم من وقوع هذه المحاولة الثورية منذ عشرين أو خمس وعشرين سنة فإن العديد من الأشخاص كانوا ممتنعين بشدة عن قول ما يعرفونه بالضبط اكتشفت كيف يستخدمون ذكرياتهم لتبرير ما فعلوه. أحياناً ليقترضوا من الخصوم، وكيف فعل الشهود ذلك فى بعض الحالات عن عمد. من الواضح أنهم كانوا يكذبون من أجل تغيير الماضى، وفى حالات أخرى، لا، كان من الواضح أنهم يغيرون الماضى بشكل لاواع من أجل تبرير الحاضر، من أجل تبرير ما كانوا عليه ومن أجل تبرير تطورهم. كانت شهاداتهم مثيرة للغاية؛ لأننى استطعت أن اختبر بشكل عملى كيف كان يعمل الخيال الأدبى هناك. كان الخيال الأدبى شيئاً مرئياً للغاية - ما أخبرونى به، ما قالوا إنهم يتذكرونه، وما حدث. فبعكس الأنثربولوجى أو المؤرخ، الكذب بالنسبة إلى الكاتب له أهمية الحقيقة نفسها : كلاهما مفيد بالدرجة نفسها - الشيء المهم هو الأسلوب. هنا يكمن تميز كاتب الأدب عن الدارس.

استخدمت كل هذا فى الرواية لتقديم مستويات مختلفة من الوصف. كانت فكرتى أن الرواية ستنسب فى مستويين مختلفين: مستوى موضوعى سيحاول فيه راوٍ ما،

شخص له اسمى نفسه، لكن فقط من أجل تضليل القارئ مرة أخرى، أن يجمع مادة ليكتب رواية عما حدث وكيف حدث في هذه المحاولة. هذا سيصبح مايسمى بالمستوى الموضوعى الزائف للرواية. وهكذا سيكون القارئ كاتباً في عملية جمع المادة الخام، وتغذية خياله وفانتازياه وسيكون هناك مستوى آخر، مستوى خيالي، سيتتبع فيه القارئ عملية بناء خيال أدبي. سيدى القارئ هذا الكاتب يستخدم ما يعرفه وما يقرؤه وما يسمعه وما يكتشفه في الواقع الموضوعي كمادة ينشئ من خلالها خيالاً هو أدب شئ لا يمثل انعكاساً ولا واقعاً منفصلاً تماماً (لأن هذا الواقع الجديد يستخدم هذه المادة طوال الوقت)، وإنما هو شئ يصبح رويداً رويداً مختلفاً جداً بل مختلفاً جوهرياً عما هو عليه المصدر الموضوعى للخيال الأدبي وهكذا تصبح الرواية كلها مواجهة مستمرة بين هذين البعدين أو الوجهين لعملية واحدة لها بطل هو الكاتب نفسه، عقل الكاتب.

عندما بدأت أعمل في سيرة ماياتا، كانت فكرتى أن يكون الراوى شخصية غير مرئية، فقط أداة ، وسيلة أدبية لتحقيق هذين المستويين من القص. لكن ذلك حدث بشكل مختلف. شيئاً فشيئاً اتخذ الراوى شكلاً أو وضع ، أصبح أكثر أهمية، أصبح بطلاً حقيقياً. ربما تدبر الراوى الأمر ليصبح بطل الرواية. هو على الأقل بأهمية ماياتا نفسها لأنه يتلاعب بما حدث بطريقة لا يصبح المهم فيها فى النهاية هو ما حدث لكن الطريقة التى تم بها التلاعب بالواقع والشخصيات والأحداث بواسطة هذه الشخصية المضللة ، أعنى الراوى، لكن هذا شئ حدث فى الرواية بشكل غير واع أكثر منه بشكل متعمد.

هذه هى قصة ماياتا، رواية عن الخيال، نوعين من الخيال، عن الخيال الأيديولوجى والخيال الأدبى. الخيال الأيديولوجى هو ما يحياه ماياتا ورفاقه. ماياتا شخص أيديولوجى، رجل مقتنع تماماً بأن الواقع يمكن أسره بآليات العقل، بآليات عقيدة هى الماركسية المثراة والمعدلة بواسطة لينين وتروتسكى التى توفر كل الأنواع لفهم ماهية المجتمع، ما القوى الداخلة فى التاريخ ؟ وكيف، و بمعرفته لهذا يمكن للتورى أن

يتصرف وينتج تغييرات كيفية فى الواقع. يمكن للقارئ أن يدرك فى الرواية كيف أن هذه الأيديولوجية هى فى الواقع خيال- شىء ينتقى ويتم تكذيبه باستمرار بواسطة الواقع الموضوعى- لكن كيف بالرغم من ذلك يوجد لدى ماياتا ميكانيزم يعمل مباشرة فى أى لحظة يحدث فيها هذا. التكذيب للواقع والأفكار؛ وكيف تكيف هذه الأيديولوجية نفسها باستمرار مع الموقف الجديد وتجد تبريراً نظرياً للتقدم فى نفس الطريق المضلل. وسيدرك القارئ كيف يؤدي كل هذا بماياتا وأتباعه إلى شىء ينتج بالضبط عكس النتيجة و التبعات التى يتوقعونها.

سيرة ماياتا من ناحية أخرى هى وصف لنوع آخر من الخيال، خيال يحاول الراوى/ الكاتب أن يكتبه. يرى القارئ فى الرواية كيف أن هذا الخيال، والذي هو أيضاً بناء تخيلى له بعض الجذور فى الواقع كما فى حالة الخيال الأيديولوجى الذى بناه ماياتا، ليست له نتائج سلبية أو حتى كارثية لكن له نتائج إيجابية؛ لأنه على الأقل فى هذا العالم الذى يتفكك إلى شظايا، الذى يختفى عملياً فى خضم العنف، يجد هذا الرجل الذى يكتب سبباً للمقاومة، للعيش. فهو يقول لأحد الشهود عندما يسأل كيف يمكنه بقاء أن يكتب رواية فى هذا الوقت الذى تختفى فيه البلد، الذى توجد فيه حرب أهلية وإرهاب وناس تموت من الجوع: «لا، إنه ليس بقاء. على الأقل أن تكتب رواية هو شىء يمكن أن يبدع طريقة يمكننى أن أدافع بها عن نفسى ضد كل هذه الكارثة التى تحيط بى».

على الأقل أن توفر الفانتازيا والخيال نفسياً طريقاً للبقاء برغم حقيقة أنه لم يعد هناك أى أمل فى الواقع الموضوعى. كانت فكرتى أنه من خلال مصير الشخصيات فى رواية أو قصة قصيرة يمكننى أن أبين شيئاً أعتقدده وهو أن الخيال سلبى وله نتائج سلبية على المجتمع والتاريخ عندما لا يتم تلقيه على أنه خيال، عندما يتنكر فى هيئة معرفة موضوعية، عندما يصبح وصفاً موضوعياً للواقع، وأنه على العكس فالخيال إيجابى ومفيد للمجتمع والتاريخ والفرد عندما يتم تلقيه كخيال. عندما تعرف وأنت تقرأ رواية أو قصيدة أن هذه الفكرة عن تجربة شىء حقيقى هى وهم، عندما لا تكذب على

نفسك مصدقاً أن هذا ليس وهماً بل تجربة حقيقية. أردت أن تجعل الرواية هذا التناقض واضحاً ، أنه عندما يستقبل الخيال كخيال ويقبل هكذا، يصبح جزءاً من الواقع ويتحول إلى شيء موضوعي وواقع حقيقي. أعتقد أنه بهذا المفهوم ندمج الروايات في حياتنا ؛ لأننا واعون أن الروايات في الحقيقة ليست واقعاً.

هذا الخيال المقبول كخيال، المقبول كوهم، يمكن إدماجه بسهولة في تجاربنا الحقيقية ويمنحنا فهماً أفضل لأنفسنا ولما هو المجتمع، ومن ناحية أخرى، اعتبار الخيال كعلم موضوعي كما في حالة هذه الأيديولوجية التي تجبر ماياتا ورفاقه أن يتصرفوا كما فعلوا، هو شيء يؤدي في الواقع إلى عملية مدمر؛ لأنها تضلل الناس عما هو الواقع وأحياناً تؤسس فجوة بين العقل والأفكار وبين إمكانية إحداث تغيرات مؤثرة.

هذه هي الرواية التي أردت أن أكتبها، وهذه هي الرواية التي اعتقدت أنني كتبت عندما أنهيت الكتاب. لكن هذه الفكرة التي كانت لدى عن الرواية لم تظهر في أي من الروايات أو المقالات أو حتى التعليقات الشفوية التي سمعتها عن العمل. لقد اعتبرت سيرة ماياتا كما قلت رواية سياسية ضد الثورة. رواية هي نوع من الاتهام للماركسية والحركات الثورية في أمريكا اللاتينية. لا أعرف. لا أعتقد أن الكلمة الأخيرة للكاتب. على أي حال بعض القراء يجدونه أمراً مثيراً أن يعرفوا نية الكاتب، هدف الكاتب عندما كتب كتابه.

لا أعتقد أنه يمكنك تأسيس أي نوع من المعيار الأخلاقي لكاتب؛ لأنك دائماً ماستجد استثناءات أكثر من تأكيدات. فأن يصبح بعض الكتاب مناظرين يمكنه أن يكون مدمراً لهم لكن ذلك يمكن أن يكون مصدر إلهام عظيم لآخرين. كل كاتب هو حالة منفصلة ولا يمكنك في الواقع أن تؤسس عاملاً مشتركاً موحداً لما هي الكتابة. لما هو الموقف الأخلاقي الأفضل لكاتب. فالكاتب هو شخص يكتب من خلال تجاربه، وتجاربه كاتب ما يمكن أن تكون مختلفة تماماً عن تجارب كاتب آخر. ففي سيرة ماياتا استخدمت كل تجاربي ككاتب للخيال الأدبي. ويقف الكتاب كمجاز عن مهمتي ككاتب. وهكذا فقصة ماياتا هي ما أفعله في كل مرة أكتب فيها رواية.

سأخبركم بحدث مثير حدث فى أثناء كتابتى للرواية شىء حدث لى وأعطانى فكرة، فكرة جديدة للرواية، وهى فكرة أدمجت فى الكتاب، حتى بعد انتهائى من الرواية كنت غير قادر على اكتشاف ما حدث للتروتسكى الذى كان قائداً للتمرد. لا أحد عرف عنه شيئاً. لقد اختفى فعلاً. كل الثوريين الذين عرفوه فى ليما والذين كانوا أصدقاءه وخصومه فقدوا أى أثر له. لذا تخيلت أنه مات، أو ربما رحل إلى الخارج وعاش فى المنفى. لم يعرف أحد شيئاً. وفقط حينما كنت أنهى النسخة الأخيرة من الرواية اتصل بى أحدهم وأخبرنى أنه من الواضح أن ماياتا كان فى السجن، وأنه كان فى سجن ليما فى السنوات القليلة الماضية لذا طلبت تصريحاً بزيارته. وعندما حصلت على تصريح دخول السجن، لم يعد هناك. كان قد أطلق سراحه قبلها بعدة أيام أو أسابيع .

عرفت من خلال رفيق سجن، أنه كان يعمل فى مصنع آيس كريم، فذهبت فوراً لرؤيته. كان هناك يخدم الزبائن. تأثرت. تأثرت بشدة؛ لأنه بعد كتابتى عنه كل تلك الفترة بدأت أعتبره إحدى شخصياتى، التجسيد المادى لما أختبرته . أخبرته أنتى كنت أكتب كتاباً عنه فى السنوات الثلاث الماضية، حسناً ربما اعتبرنى مجنوناً أولم يفهم فى البداية ما أقوله شرحت له ما هو مشروعى فقال لى «حسناً سأمنحك ليلة واحدة لكن ليس أكثر».

كان لنا حوار طويل واكتشفت أنتى عرفت أكثر بكثير مما عرفه هو عن الثورة وتفاصيل أكثر بكثير. عندما أريته نسخ للصحف و المجلات كان متأثراً للغاية؛ لأنه لم يرقط العديد من هذه المقالات، كان قد نسى العديد من الأشياء . لكن أكثر ما أثر فى هو اكتشاف أن هذه كانت مجرد حلقة فى حياته، مجرد حدث تضاءل أمام تجارب أخرى أكثر أهمية ربما لأنها كانت أكثر تراجيدية فبعد اعتقاله من أجل ثورة جاوجا، انخرط فى عدة أحداث عنيفة بعضها سياسى وبعضها إجرامى. على أية حال فقد أمضى العشر سنوات الأخيرة فى السجن. ولم يعد مهتماً بالسياسة. كان رجلاً محبطاً يحتقر السياسة وأصبح يرفض فوراً أى نوع من الفعل الملتزم. فى هذا الحوار الطويل كانت اللحظة الوحيدة التى بدا فيها متأثراً وتحدث بنوع ما من الالتزام نحو شىء هى

عندما شرح كيف أسس في السجن هو و صديق محلاً لبيع عصير الفواكة والقهوة والشاي، كان فخوراً للغاية بهذا. كانت خطته ستغير النظام تماماً؛ لأنه كان يمنع الزبائن دائماً فواكه نقية تماماً . كان هذا مضحكا للغاية فعلاً ؛ لأن هذه كانت اللحظة الوحيدة في الحوار التي بدا فيها فخوراً بشيء ما.

وقد أعطاني هذا فكرة الفصل الأخير من الرواية. إذا كنت قد قرأت سيرة ماياتا، فستعرف أن الراوى يكتشف في الفصل الأخير أن ماياتا حى. وفي حوار طويل مع ماياتا سيعلم الراوى أن ماياتا نسي أغلب القصة وأنه شخص مختلف تماماً عن ماياتا الذى اخترعه الراوى ، عن ماياتا الذى يستكشفه . ماياتا التاريخى شخص وماياتا الذى كان يكتب عنه شخص آخر كما أن ماياتا الحقيقى شخص آخر ثالث، يظهر فى آخر فصل فى الرواية كتوكيد شديد على حضور الخيال فى العالم الذى تعامل فيه هذا الراوى.

فى الحقيقة كان هذا الحوار هو ما أعطاني فكرة الفصل الأخير التى أعتقد أنها مهمة للغاية؛ لأنه بشكل ما يغير تماماً الفكرة التى أخذها القارئ من القصة. فى هذا الفصل يجب أن يشعر القارئ بأنه الآن انقطع تماماً عن الواقع الموضوعى، وأن الرواية كانت تدفعه شيئاً فشيئاً نحو عالم خيالى. حتى الفصل الأخير هو غير واع بهذه النقلة؛ فى الفصل الأخير لا مفر من معرفتها. بعد الحوار لا يوجد طريق سواء للقارئ أو حتى للكاتب نفسه للتفرقة بين الحدث الحقيقى والخيال؛ لأن كل الحدود اختفت لحظة ما قدم الكاتب الشخص الحقيقى فى الرواية. بشهادته غير الرجل الحقيقى كل شيء تم وصفه مسبقاً فى الكتاب ليس فقط المستوى الخيالى للواقع بل حتى أى شيء اعتقده القارئ واقعاً موضوعياً فى الرواية. حتى التوثيق الضخم يصبح أيضاً خيالياً، يصبح أيضاً اختراعاً.

كنت سعيداً للغاية بهذا الفصل فقد أعطاني شيئاً أكد بشكل واضح الطبيعة الأدبية للكتاب كشيء أكثر أهمية من كل العناصر السياسية التى تظهر فى العمل. لكن بالرغم من هذا الفصل الأخير استقبل النقاد والقراء الرواية بشكل مختلف..

كتابى الأخير فى "مدح زوجة الأب" هو نوع من التجربة . شىء عرضه ناشر على وعلى رسام. كانت الفكرة أن يقوم كاتب ورسام بإنتاج كتاب ما معاً، كل واحد منهما يستخدم المادة التى يوفرها الآخر، كان على أن اكتب ملخصاً لقصة، ويقوم الرسام باستخدامها ليرسم شيئاً. ثم على أن أستخدم هذا الرسم كمصدر لتنمية النص الأصلي. ما أردنا عمله لم يصلح. لكنه كان مثيراً لى وللرسام؛ لأنه حتى بعد اكتشافنا أن مشروعنا لن يصلح، احتفظنا بحماسنا ؛ لأن نصنع شيئاً بهذه الفكرة. وهكذا كنت أكتب قصة من خلال اللوحات مستخدماً بعض اللوحات الشهيرة كمصدر. خمس عشرة لوحة شهيرة ستصبح خمسة عشر فصلاً مختلفاً فى رواية، رواية يمكنها أن تكون تجسيدا لهذه اللوحات من خلال خبرة الراوى.

يوجد الآن تواصل أكبر بكثير من الماضى بين مثقفى أمريكا الشمالية ومثقفى أمريكا اللاتينية. عندما كنت فى الجامعة أذكر أننا قرأنا العديد من كتاب أمريكا الشمالية. كان أدب أمريكا الشمالية مهماً جداً لنا. فوكنر، هيمنجواى ، دوس باسوس، فى ذلك الوقت كانت أعمالهم هى ما نقرأه وبحماسة هائلة. وكان لهؤلاء الكتاب تأثير عظيم على أمريكا اللاتينية، وفى الوقت نفسه كان القليل من الكتب اللاتينية أمريكية يقرأها المتحدثون بالإنجليزية أو تترجم إلى الإنجليزية. لقد تغير هذا الموقف بشكل معقول خلال العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة، بل إنه فى بعض الحالات يحدث العكس بالضبط - فلكتاب أمريكا اللاتينية الآن تأثير على شباب الكتاب الأمريكيين أو الأوروبيين. ومن هذا المنطلق أنا متفائل أكثر بكثير؛ لأن هناك نوعاً ما من الحوار بين أديبنا وثقافتنا. يجب على هذا الحوار بالطبع أن يتحسن، على الرغم من أنه أفضل بكثير من الماضى عندما كان الأمريكان اللاتينيون يتلقون فقط، عندما كان ما ننتجه يستهلك تماماً منا أنفسنا.

سيرة شخصية

١٩٣٦-٢٨ مارس، ولد في أركويبا Arequipa، بيرو، لأسرة ذات أصول عريقة. انفصل والداه بعد مولده بفترة قصيرة ونشأ تحت رعاية جديدة من ناحية الأم في كوتشابامبا Co chabamba، بوليفيا.

١٩٤٩-٤١- تلقى تعليمه الأولي في كوتشا بامباو في بيورا. بيرو

١٩٥٠- عاد والداه إلى الارتباط مرة ثانية وانتظم في أكاديمية ليونتشيو بارادو العسكرية في ليما.

١٩٥٢ كتب مسرحية (هروب الإنكا La huide del Inca) وتم إنتاجها.

١٩٥٥- تزوج من جوليا إركويدى وهى بوليفية وعمته بالنسب

١٩٥٨-٥٦- عمل في ليما أعمال متنوعة، فى الإذاعة والصحافة ومكتبة النادى الوطنى وفى الجامعة مساعد أستاذ.

١٩٥٨- تخرج من جامعة سان ماركوس فى ليما بدرجة فى الأدب

١٩٥٩- نشر كتابه الأول، القادة Las Jefes، وهو مجموعة قصصية وحاز به جائزة ليوبولدو ألاس.

١٩٥٩- فى باريس، عمل مترجماً فوراً ومذيعاً فى راديو - تليفزيون فرنسينو.

١٩٦٣- نشر روايته الأولى (زمن البطل أو المدينة والكلاب La ciudad y Los Perros) وهى عبارة عن عالم مصغر للمجتمع البيرونى مبنى على تجارب مراهقة فى مدرسة ليونتشيو بارادو.

١٩٦٤ أثناء إقامة قصيرة فى بيرو يسافر إلى الأدغال التى تمثل الإطار المحيط لرواية «البيت الأخضر».

١٩٦٥- يذهب إلى كوبا محكماً للجوائز الأدبية التى تمنحها الكازادى لاس أميركاس وليظهر تعاطفه مع الثورة.

١٩٦٥- بانتهاء زيجته الأولى بالطلاق يتزوج من باتريشيا يوسا ابنة عمه الأولى. وينجبان ابنة وولدين.

١٩٦٦- ظهور روايته الثانية «البيت الأخضر» La Casa Verde الذى يؤسس بجدارة سمعته كأحد رواد الأدب الهيسبانو أمريكى. وتفوز الرواية بجائزة روميولة كاليجوس.

١٩٦٩- صدور رواية ذات جزعين «حوار فى الكاتدرائية» Conversacion en la catedral.

١٩٧١- ينشر أول عمل من سلسلة أعمال فى النقد الأدبى، ألا وهو مراجعة لرسالته فى الدكتوراة Garacia Marquez: Historia de undecidio جارسيا ماركيز: قصة قاتل الإله).

١٩٧٣- ينشر رواية Pantaleon las Visitadors «كابتن بانتوخا والخدمة الخاصة» أحد الأعمال الكوميدية الناجحة القليلة فى الأدب الهيسبانو أمريكى.

١٩٧٥- عين أستاذاً زائراً فى جامعة كولومبيا فى كرسى إيوارد لاروك.

١٩٧٦- عين رئيساً فى اتحاد الكتاب العالمى

١٩٧٧- صدور رواية «العمة جوليا وكاتب السيناريو» La tia Julia y el esecibidor وهى رواية مبنية على جوليا أوركيدي وعمله ككاتب لمحطة إذاعة فى ليما.

١٩٧٧-١٩٧٨- عين فى كرسى سيمون بوليفار للدراسات الأمريكية اللاتينية فى جامعة كامبريدج.

١٩٨١- صدور رواية «حرب نهاية العالم» La guerra de Fin del mundo

- ١٩٨١- ينشر روايته الأولى «الجانس من تاكنا» *La Senorita de Tacna*.
- ١٩٨٤- صدور رواية «الحياة الحقيقية لأليخاندرو ماياتا» *Historia de Mayata*.
- ١٩٨٦ ينشر رواية «من قتل بالومينو موليرو؟» *Quien mato a Palomino Molero*، وهي محاولة ناجحة لكتابة رواية بوليسية أو أدب إثارة.
- ١٩٨٨- صدور رواية «الراوي» *El hablador*.
- ١٩٨٨- عين أستاذاً زائراً في الإنسانيات بجامعة سيراكيوز في كرسى جانيت ك. واطسون.
- ١٩٩٠- في الانتخابات الرئاسية المنصرمة يخسر أمام ألبرتو فوجيمورى

المؤلف فى سطور

ماريو بارجاس يوسا

قاص وروائى بيرونى ، حقق نفسه كأحد أهم كتاب اللغة الإسبانية المعاصرين . ويمثل أحد أفراد جيل الروائيين الذى بزغ فى الخمسينيات وانتزع للأدب الهيسبانى موقع الصدارة فى عالم الأدب . رشحت أعمال ماريو بارجاس يوسا عدة مرات لنيل جائزة نوبل .

وعلى الرغم من أن رواياته تتعامل مع الثقافة البيرونية ، فإن المشاكل التى يقدمها تمثل كناية عن الوضع البشرى عامة . من ضمن كتبه زمن البطل ، حوار فى الكاتدرائية ، العمة جوليا والسيناريس ، الحياة الحقيقية لأليخاندرو ماياتا .

المحرر فى سطور

مايرون | . ليتشتيلو

أستاذ الأدب الأمريكى اللاتينى فى جامعة سيراكيوز . وهو مؤلف مانويل جافاليث ومترجم رواية ادواردو ماليا قصة وله أرجنتينى .

المتجمة فى سطور

بسة محمد محمد عبد الرحمن

طبيبة : تكتب القصة القصيرة ، ونشرت أعمالها فى العديد من الدوريات
والصحف الأدبية (الثقافة الجديدة ، إبداع ، الأهالى ، العربى ، الأيام العربية .. إلخ)
صدرت لها مجموعة " الطائر الأسود " .. طبعة محدودة .
تترجم عن الإنجليزية والإيطالية .

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو باننيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقي جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كارييتيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد منتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوفا شيمبوريسكا	هنا عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرائك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب غلوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثنية السوداء (ج١)	مارتن برنال	يأشرف أحمد عثمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى وبدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦-	بين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بأشرف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باننيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كابين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب غلوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	أحمد فؤاد بليغ
٣٤-	الرواية العربية	روجر ألن	حصه إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمد ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتايفو پاث	المهدي أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغفور	روبرت بينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتي
٤٩-	الإسلام في البلقان	ه . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م . بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدميى	ب . نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجنون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحي
٥٥-	ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونيهث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الفنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهري
٦٢-	لذة النص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدي أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغراء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبونسكى	سعيد الغانمي وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «ناقورة النمو»	ألكسندر بوشكين	مكارم الفمرى
٨١-	الجماعات التخيلية	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شبيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صابقي	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنثوني جيننز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	نصيب ومضامين المسرح الإسباني المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فينرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويزو بايخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إيوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روينسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساطة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤبد	محمد بنيس
١٠٤-	أويرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكارى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيب
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعور
١٠٧-	مسيرة الفنان فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

- ١١٣- راية التمرد سادى پلانت
١١٤- مسرحيتا حماد كونجى وسكان المستنقع وول شوينكا
١١٥- غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف
١١٦- امرأة مختلفة (برية شفيق) سينثيا تلسون
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد
١١٨- النهضة النسائية فى مصر بٲ بارون
١١٩- النساء والأسرة والعرائق الطلاق فى التاريخ الإسلامى أميرة الأزهرى سنبل
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى
١٢٢- نظام العربية القديم والنموذج المثالى للإنسان جوزيف فوجت
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية أنيئل ألكسندرو فنابولينا
١٢٤- الفجر الكائب: لوهام الرأسالية العالمية جون جراى
١٢٥- التحليل الموسيقى سيدرك ثورپ بيلى
١٢٦- فعل القراءة فولفانج إيسر
١٢٧- إرهاب (مسرحية) صفاء فتحى
١٢٨- الألب المقارن سوزان باسنيت
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروت
١٣٠- الشرق يصعد ثانية أندريه جوندرفرانك
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى مجموعة من المؤلفين
١٣٢- ثقافة العولة مايك فينرستون
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) طارق على
١٣٤- تشريح حضارة بارى ج. كيمب
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت ت. س. إليوت
١٣٦- فلاحو الباشا كينيٲ كونو
١٣٧- مذكرات ضابط فى العملة الفرنسية على مصر جوزيف مارى مواريه
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف أندريه جلوكسمان
١٣٩- باريسقال (مسرحية) ريتشارد فاچنر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار هربرت ميسن
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر
١٤٣- قضايا التطير فى البحث الاجتماعى ديرك لايدر
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) كارلو جولونى
١٤٥- موت أرتيميو كروٲ (رواية) كارلوس فوينتس
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) ميجيل دى ليبس
١٤٧- مسرحيتان تانكريد دورست
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية إنريكى أندرسون إمبرت
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس عاطف فضول
١٥٠- التجربة الإغريقية روبرت ج. ليمان
- أحمد حسان
نسيم مجلى
سمية رمضان
نهاد أحمد سالم
منى إبراهيم وهالة كمال
ليس النقاش
ياشراف: روف عباس
مجموعة من المترجمين
محمد الجندى وإيزابيل كمال
منيرة كروان
أنور محمد إبراهيم
أحمد فؤاد بليح
سمحة الخولى
عبد الوهاب علوب
بشير السباعى
أميرة حسن نويرة
محمد أبو العطا وآخرون
شوقى جلال
لويس بقطر
عبد الوهاب علوب
طلعت الشايب
أحمد محمود
ماهر شفيق فريد
سحر توفيق
كاميليا صبحى
وجيه سمعان عبد المسيح
مصطفى ماهر
أمل الجبورى
نعيم عطية
حسن بيومى
عدلى السمرى
سلامة محمد سليمان
أحمد حسان
على عبدالروف البمبى
عبدالغفار مكاوى
على إبراهيم منوفى
أسامة إسبر
منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهند وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال والآن وأوديت فيرمو	مى التمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامي الكنجوي	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيدولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومي
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسوي	صلاح عبدالعزیز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج ١)	جوردون مارشال	ياشرف محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المسلمين والعمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رايندونات طاغور	شكري محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكري محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرائك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنري تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	الثقافة الأمريكية من الثلاثينيات إلى الستينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوة (شعر)	و.ب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إيتدورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرض (رواية)	بُنْدُجْ علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	المسى والبصرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الفانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجاني
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الانجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شيلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إبوين إمري وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندوا	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	جيرمى سيبروك	فخزى لبيب
٢٠١-	الجانب النينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولوية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاستندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الفزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فريتيان دوسوسير	جوناثان كلار	محمود حمدي عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان	مرزيان بن رستم بن شروين	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جينز	محمد محبى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طبيعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثان	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولوية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالك جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفاذى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابريل جارشيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	طاهر محمد على البربرى

السيد عبدالظاهر عبدالله	٢٢٧-	المصرح الإسباني في القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركي
ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن	٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف
أمير إبراهيم العمري	٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيغان
مصطفى إبراهيم فهمي	٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب
جمال عبدالرحمن	٢٣١-	الرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال
مصطفى إبراهيم فهمي	٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير
طلعت الشايب	٢٣٣-	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	أرثر هيرمان
فؤاد محمد عكود	٢٣٤-	الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام
إبراهيم الدسوقي شتا	٢٣٥-	ديوان شمس تبريزي (ج١)	مولانا جلال الدين الرومي
أحمد الطيب	٢٣٦-	الولاية	ميشيل شونكفيتش
عنايات حسين طلعت	٢٣٧-	مصر أرض الوادي	روين فيدين
ياسر محمد جادالله وعيسى مديولى أحمد	٢٣٨-	العولة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد
نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	٢٣٩-	العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلا راماز - رايوخ
صلاح محجوب إبريس	٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاي حافظ
ابتهسام عبدالله	٢٤١-	في انتظار البرابرة (رواية)	ج. م. كوتزي
صبري محمد حسن	٢٤٢-	سبعة أنماط من الفموض	وليام إمبسون
بإشراف: صلاح فضل	٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال
نادية جمال الدين محمد	٢٤٤-	الغليان (رواية)	لورا إسكييل
توفيق على منصور	٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون
على إبراهيم منوفى	٢٤٦-	مختارات قصصية	جابريل جارثيا ماركيث
محمد طارق الشرقاوى	٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحدائق في مصر	والتر أرمبرست
عبداللطيف عبدالحليم	٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا
رفعت سلام	٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك
ماجدة محسن أباظة	٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	بومنيك فيتك
بإشراف: محمد الجوهري	٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جورنون مارشال
على بدران	٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران
حسن بيومي	٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا
إمام عبد الفتاح إمام	٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روينسون وجودي جروفز
إمام عبد الفتاح إمام	٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روينسون وجودي جروفز
إمام عبد الفتاح إمام	٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روينسون وكريس جارات
محمود سيد أحمد	٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت
عبادة كُحيلة	٢٥٨-	الفجر	سير أنجوس فريزر
فاروجان كازانجيان	٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	نخبة
بإشراف: محمد الجوهري	٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (ج٣)	جورنون مارشال
إمام عبد الفتاح إمام	٢٦١-	رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكى نجيب محمود
محمد أبو العطا	٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إبواريو مندوتا
على يوسف على	٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	جون جرين
لويس عوض	٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى

روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض	٢٦٥-
مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على	٢٦٦-
فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عروكي	٢٦٧-
ديوان شمس تبريزي (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا	٢٦٨-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن	٢٦٩-
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن	٢٧٠-
الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سي. باترسون	شوقي جلال	٢٧١-
الأديرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم	٢٧٢-
الأمم الاجتماعية والثقافة لمرسة عرابي في مصر	جوان كول	عنان الشهاوي	٢٧٣-
السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكي	٢٧٤-
د. م. إليوت شاعرًا وثقافيًا وكاتبًا مسرحيًا	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد	٢٧٥-
فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمساني	٢٧٦-
الحيوانات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي	٢٧٧-
البدائيات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله	٢٧٨-
الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب	٢٧٩-
الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم	٢٨٠-
الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوي	٢٨١-
طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق	٢٨٢-
السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرؤوف البمبي	٢٨٣-
هزقل مجنونًا (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عثمان	٢٨٤-
رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي	حسن نظامي الدهلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم	٢٨٥-
سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغي	محمود علاوي	٢٨٦-
الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون	٢٨٧-
الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي	٢٨٨-
ديوان منوچهری الدامغانی	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم	٢٨٩-
علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم	٢٩٠-
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩١-
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر	٢٩٢-
مقدمة للأدب العربي	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون	٢٩٣-
فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت	٢٩٤-
سلطان الأسطورة	جوزيف كاميل وبيل موريز	بدر الديب	٢٩٥-
مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي	٢٩٦-
فن النحو بين اليونانية والسريانية	ليونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي	ماجدة محمد أنور	٢٩٧-
مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد	٢٩٨-
ثورة في التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد	٢٩٩-
أسطورة هروثوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيرة وبهاء چاهين وإيزابيل كما	٣٠٠-
أسطورة هروثوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرة و محمد الجندي	٣٠١-
أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام	٣٠٢-

٢٠٢-	أقدم لك: بوذا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦-	الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٢٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلبينا	محمود مكي
٢٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز ويورن فان لو	ممدوح عبد المنعم
٢٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٢١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كونجود	فاطمة إسماعيل
٢١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٢١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٢١٤-	مارسيل نوتشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعي
٢١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحي
٢١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧-	بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩-	صور دريدا	جايتري اسيفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليفى برو فنتسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢-	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كلينبور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٢٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٢٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كريستين يوسف
٢٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عبد إبراهيم
٢٣٠-	كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامي صلاح
٢٣١-	عندما جاء السريين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٢٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤-	لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحي العشرى
٢٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧-	فلسفة الولاء	جوزايا روس	أحمد الأنصارى
٢٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٢٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٢٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمي
٢٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت في الشمس (رواية)	بيتر بالانجيرو	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	بونه نداني	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدي	جمال الجزيري
٢٤٧-	الصبيبة الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨-	المتصوفة الاولون في الادب التركي (ج١)	محمد فؤاد كويريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصاري
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو يابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٢٥٤-	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو يابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٢٥٥-	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	حجت مرتجي	محمود علاوي
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعي
٢٥٧-	متون هرمس	تيموثي فريك وبيتر غاندي	عمر الفاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامة	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشاروني
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلي الشربيني
٢٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبري محمد حسن
٢٦٤-	حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سام باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجريء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادي رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٢٦٩-	المرأة في أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوي	فوزية العشماوي
٢٧٠-	الفن والحياة في مصر الفرعونية	كثيرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	المتصوفة الاولون في الادب التركي (ج٢)	محمد فؤاد كويريلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	علي إبراهيم منوفي
٢٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إيوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الادب في إيران (ج٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	٣٧٩- ملك في الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جوتتر جراس	٣٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٣٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادی	بهاء الدين محمد إسفنديار	٣٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٣٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	٣٨٥- مشتري العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء جاهين	جون دن	٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. في. روبرتس	٣٩٠- الأرشيقات والمدن الكبرى
منى الدروبي	مايف بينشى	٣٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبداللطيم	فرناندو دي لاجرانجا	٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيرى	نبوة لويس ماسينيون	٣٩٣- في قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٣٩٤- القوى الأربع الأساسية في الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٣٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوى	تقى نجارى راد	٣٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتى شين	٣٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٣٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وألن كوركس	٣٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
ممدوح عبد المنعم	زياودن ساردر وأخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
ممدوح عبد المنعم	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	تومور شتورم وجوتفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
ظبية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان في القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه
عنان الشهاوى	جوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوبر	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	جينيغر أكرمان	٤١١- همس من الماضى
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروفنسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوف	٤١٤- الجمهورية العالمية للأدب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة في مصر العثمانية	جين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميخاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول	روى متحدة	أشرف كيلاني
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاروس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدي الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجوى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زيريج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج ١)	فردريك كريلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بييرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عيسى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	الله العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستينج	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	برويز نائل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كليلر	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكأن	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوريين	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلّة	مايكل بارنتى	حصّة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب ويطولات فرعونية	فيولين فانوريك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير الديمقاسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلى	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنتسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سايدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سايدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحباب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدي
٤٧٩-	المقهى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدي
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية)	كو موروا	عبد العزيز حمدي
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت يابوس	رشيد بنحو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	مُسْرَل: الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند مُسْرَل	محمود رجب
٤٩٠-	أسماء البيفاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفرقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٢-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفي
٤٩٥-	اللوبي	إيوارد تيفان	حسن عبد ربه المصري
٤٩٦-	الحكم والسياسة في أفريقيا (ج١)	إكوانو بانواي	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والنزعة في الشرق الأوسط	نادية العلي	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريوز	أحمد على بدوي
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية	تيتز روكي	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء في الغرب (ج١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (ج١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (ج٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	أن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضي الجميل (مسرحية)	بيتر شيدر	شوقي فهمي
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومي	عبد الباقي جلبنازلي	عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفن والإحسان في مصر سلاطين المالك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولوني	عبد الرزاق عيد
٥١١-	كوكب مرقع (رواية)	أن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائي	تيموثي كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمي
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومي عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحدائق	فدوى مالطي توجلاس	فدوى مالطي توجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان في علاج الإدمان	أرتولد واشنطن وديونا بارندي	صبري محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات في المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٥٢٠-	الوعاء الفرنسي بمصر من العلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميت	عبد الوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا في تاريخها	أميركو كاسترو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٣-	الفن الطليطلي الإسلامي والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٥٢٥-	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كروول ووليم رانكين	محيي الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيري
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكي والماركسية	طارق علي وقل إيفانز	جمال الجزيري
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال في شعره الأدي	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصري
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذي حدث في محنتي» ١١ سبتمبر	چاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢-	المقامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣-	تعلم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لوبا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكتجوي	عبدالعزیز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل منتجوتون ولردانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالفار مكاوي
٥٣٨-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانييلز	محمد الحيدري
٥٣٩-	خمسة مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	في تخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الألب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هينشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودي وأن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزيرن ويورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كويلي وإيتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وييرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دي ثريانتس	علي عبد الرؤف البمبي
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الاستراتيجية الأمريكية لقرن العاني والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦-	أقدم لك: جان بولريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرواي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيووين ساردارويورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاينيتو بينابيتتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤-	عش الغريب (مسرحية)	خاينيتو بينابيتتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديورا ج. جيرتر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧-	الوطن المقتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصول في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩ - موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠ - دول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١ - تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢ - الطب في زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣ - أقدم لك: فريدي	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤ - مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السبامي
٥٧٥ - الاقتصاد السياسي للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦ - فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧ - مقامات بينوكيو	كارلو كولودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨ - الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩ - أقدم لك: تشومسكي	جون ماهر وچودي جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠ - دائرة المعارف الدولية (مج ١)	جون فيزر ويول سيترجز	باشراف: محمد فتحي عبدالهادي
٥٨١ - الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢ - مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣ - الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤ - سفر (رواية)	محمود نولت آبادي	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥ - الأمير احتجاج (رواية)	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦ - السينما العربية والأفريقية	ليزييث مالكموس وروى أرمن	سهام عبد السلام
٥٨٧ - تاريخ تطور الفكر الصيني	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزیز حمدي
٥٨٨ - أمحنوتب الثالث	أنيس كايرو	ماهر جويجاني
٥٨٩ - تمبكت العجبية (رواية)	فيلكس ديوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠ - أساطير من الموروثات الشعبية الفلنندية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١ - الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالقواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢ - الثورة المصرية (ج ١)	محمد صبري السوربوني	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣ - قصائد ساحرة	بول فاليري	بكر الحلو
٥٩٤ - القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزي
٥٩٥ - الحكم والسياسة في أفريقيا (ج ٢)	إكوانو بانولي	مجموعة من المترجمين
٥٩٦ - الصحة العقلية في العالم	روبرت بيجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧ - مسلمو غرناطة	خوليو كاروياروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨ - مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد رينفورد	بيومي على قنديل
٥٩٩ - فلسفة الشرق	هرداد مهري	محمود علاوي
٦٠٠ - الإسلام في التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١ - النسوية والمواطنة	ريان قوت	أيمن بكر وسمو الشيشكلي
٦٠٢ - ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣ - النقد الثقافي	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوي
٦٠٤ - الكوارث الطبيعية (مج ١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥ - مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكي (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمي
٦٠٦ - قصة البردي اليوناني في مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدني

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المذجئة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيدىولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كون مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير (رواية)	قوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩١٢ إلى ١٩١٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نواير جحا الإيرانية	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر القاروقى عمر
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الشميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	لؤلؤرس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكرويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنسارى
٦٣٥-	التبثيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتز	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	أكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر ويورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدرايبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد دغيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سپهر نبيج	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحي العشري
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أورين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	بيليسبس الذي لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطفلة (مسرحية)	إيريش كستتر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسي
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خيز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساستري	ممدوح البستاوي
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامي
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامي
٦٦٢-	رحلة إلى الجنور	داسو سالدنيار	صبرى التهامي
٦٦٣-	امراة عابية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعي
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وأنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومحدث الجبار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القائمة لعلم الاجتماع الغربي	ألن جولدنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشي	ليلي الجبالي
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	ول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطي
٦٧١-	قل لي كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولوين	على عبد الأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسي للأطفال	نخبة	إيتهاال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوي
٦٧٤-	ديوان الإمام الخميني	آية الله العظمى الخميني	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، مج١)	مارتن برنال	ياشراف: محمود إبراهيم السعدني
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، مج٢)	مارتن برنال	ياشراف: محمود إبراهيم السعدني
٦٧٧-	تاريخ الأدب في إيران (ج١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمي
٦٧٨-	تاريخ الأدب في إيران (ج١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمي
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطفولة (رواية)	ول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص في هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمي
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكري	صبرى محمد حسن

٦٨٢-	سكن واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الاعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (ج١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الاعمال القصصية الكاملة (الصعراء) (ج٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امراة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العناني
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. بوير وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تادوش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل ماييلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روينسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روينسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندريجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب واقعته	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨٨٠٠ / ٢٠٠٥

